

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
TABLES DES MATIÈRES	9
BIBLIOGRAPHIE	483
FILMOGRAPHIE	500
ANNEXES	511
Annexes I- Partie II – Les trois films du corpus – Données de los Archivos Generales de la Administración – Cartas del Cardenal Gomá	513
Annexes II- Partie III – Allocutions de Pie XII sur le cinéma, du 21 juin 1955 et 28 octobre 1955 ; <i>Miserentissimus Redemptor</i> , 1928, de Pie XI.	551
INTRODUCTION	17-19
PREMIÈRE PARTIE UN MONDE EN RUINES, EN RECONSTRUCTION, DIVISÉ ET DE NOUVEAU SUR LE PIED DE GUERRE 1950 - 1963 Contexte national et international	35
INTRODUCTION	37
CHAPITRE 1. LE CONTEXTE INTERNATIONAL CONSOLIDE LA DICTATURE FRANQUISTE	39
I. UN MONDE PARTAGÉ ENTRE DEUX HÉGÉMONIES	39
II. UNE EUROPE DÉTRUITE, RUINÉE ET DE NOUVEAU SUR LE PIED DE GUERRE	41
III. LA DICTATURE ESPAGNOLE MISE AU BAN EN 1946, ROYAUME SANS COURONNE EN 1947, RÉINTÈGRE L'ONU EN 1950	47
IV. POUR LES ÉTATS-UNIS, L'ESPAGNE NE PEUT PLUS ÊTRE NEUTRE	52
CHAPITRE 2. 1953, LE CONCORDAT ET LES PACTES DE MADRID	57
I. LE CONCORDAT DE 1953, L'ESPAGNE AJOUTE AU SABRE LE GOUPILLON 1. Avec le Concordat, la dictature militaire franquiste se trouve confirmée et renforcée 2. Libertés confisquées, une vie culturelle sous la férule de la double censure politique et religieuse	59 65 66
II. LES PACTES DE MADRID OU LE DÉBARQUEMENT MILITAIRE AMÉRICAIN EN ESPAGNE 1. Les clauses secrètes des Pactes de Madrid : coquille vide et perte de la souveraineté 2. Un gain d'image incommensurable 3. Pactes de Madrid, un débarquement économique et financier	70 74 76 79
III. CONCORDAT ET PACTES, UN ATTELAGE TRÈS EFFICACE : VERS LE CLUB DES ALLIÉS ET LES ORGANISMES INTERNATIONAUX	82

1. L'Espagne de Franco, l'Amérique de Truman et d'Eisenhower, deux grands points de capiton	84
<i>a. L'anticommunisme</i>	84
<i>b. La ferveur religieuse</i>	86
IV. L'INDISPENSABLE CAMPAGNE DE PROPAGANDE DE « L'AMI AMÉRICAIN »	91
1. « Le lavage d'image » s'intensifie	92
CHAPITRE 3. LE GRAND DÉBARQUEMENT CULTUREL AMÉRICAIN, HOLLYWOOD S'INSTALLE À MADRID	101
I. UNE PLUIE D'ÉTOILES SUR MADRID	101
II. LES STARS CRÈVENT L'ÉCRAN ET S'INSTALLENT À MADRID	106
1. Le clignotement d'une présence absence	107
2. Un clignotement savamment organisé dans l'ombre	110
3. Grace et Ava, le couple des oppositions complémentaires	113
4. Les stars hollywoodiennes, meilleurs agents du tourisme américain de luxe en Espagne	116
III. LA RUNAWAY PRODUCTION, LE NOUVEAU MODÈLE HOLLYWOODIEN ÉMERGE À MADRID	121
1. Crise du modèle classique hollywoodien	121
<i>a. La première facette de la crise est de nature juridique</i>	121
<i>b. La deuxième facette de la crise est de nature politique</i>	122
<i>c. La troisième facette de la crise est de nature technologique</i>	124
<i>d. La quatrième facette de la crise est de nature économique</i>	124
2. Place à la Runaway Production, les tournages se font en extérieur sur les hauts plateaux castillans	126
IV. MADRID DEVIENT HOLLYWOOD, CAPITALE DE L'EMPIRE BRONSTON	130
1. Des péplums sur des thèmes chers au régime	131
2. Les indéniables talents financiers et politiques du producteur Samuel Bronston	135
3. Samuel Bronston, l'ami du Caudillo, soigne l'image du régime	137
<i>a. 1962, El Valle de la Paz</i>	137
<i>b. Mai 1962, Bodas en Atena</i>	138
<i>c. 1963, La sinfonía Española</i>	139
4. Chute de l'empire Bronston, les majors reviennent et Hollywood demeure à Madrid	140
CONCLUSION : LE CINÉMA D'HOLLYWOOD RECONFIGURE LE MONDE ET LA DICTATURE DE FRANCO	143
1. Le vertige des imaginaires	143
<i>a. Première strate, la présence des grandes stars dans la capitale</i>	144
<i>b. Deuxième strate : chaque star est auréolée de ses multiples personnages</i>	144
<i>c. Troisième strate : la gigantesque aura des personnages de l'histoire antique, des grandes légendes ou de la Bible.</i>	145
2. Le rêve pénètre la réalité, la réalité se fige en fiction	146
3. Madrid à l'écran devient ville américaine pour les spectateurs espagnols	147
<i>a. La ville d'abord</i>	148
<i>b. Les femmes dans la ville</i>	149

DEUXIÈME PARTIE : MADRID À L'ÉCRAN, UNE CAPITALE RÉSOLUMENT AMÉRICAINE, SANS LIEUX IMAGINAIRES 1956 – 1962 : une nouvelle veine cinématographique à grand succès	151
INTRODUCTION	153
CHAPITRE 4. L'HYPOTHÈSE AMÉRICAINE, UNE NOUVELLE VEINE DE FILMS QUI ONT TOUT POUR PLAIRE	157
I. LA COMÉDIE A L'EAU DE ROSE COMME FONDEMENT DE LA MODERNITÉ MADRILÈNE	157
1. Trois films dans la tradition du costumbrisme ?	157
2. Des films témoins de l'ouverture, du développement et du tourisme ?	160
3. Madrid à l'écran, une capitale sous influence	163
4. José Luis Dibildos, Pedro Masó, les deux hommes de la troisième voie	164
II. DES FILMS QUI ONT TOUT POUR PLAIRE	167
1. Premier ingrédient : Pedro Masó et une équipe qui gagne	167
2. Deuxième ingrédient : une distribution constante	168
3. Troisième ingrédient : des visas de censure favorables	169
4. Quatrième ingrédient : des films aussi américains que les films américains	169
5. La grande vogue du cinéma américain en Espagne	170
6. Des salles de cinéma en constante augmentation	174
CHAPITRE 5. MADRID, L'ARCHÉTYPE DE LA VILLE AMÉRICAINE, UNE RÉHABILITATION ARCHITECTURALE TRÈS POLITIQUE	177
I. LES COMPOSANTS DE L'ARCHÉTYPE AMÉRICAIN : DESIGN ET FILMS HOLLYWOODIENS	177
1. La griffe de Raymond Loewy, les objets pris de vitesse	178
2. Les éléments filmiques de l'américanisation de la capitale	179
a. Les emprunts à la <i>screwball comedy</i> des années 1940	181
b. Les emprunts aux comédies musicales américaines des années cinquante	183
Les six clés des comédies hollywoodiennes dans les comédies espagnoles	184
<u>1^{re} clé :</u> <i>L'écriture de conquête urbaine, cartes postales et dépliants panoramiques</i>	184
<u>Incipit et génériques :</u> <i>panoramique céleste et plongées verticales dans les trois films du corpus</i>	185
<i>L'incipit de las Chicas de la Cruz Roja</i>	186
<u>2^e clé :</u> <i>La multiplication des sketches</i>	188
<u>3^e clé :</u> <i>Une construction en alternances, parallélismes et multiplicité</i>	189
<u>4^e clé :</u> <i>À deux c'est mieux, « Le couple c'est l'histoire »</i>	191
<u>5^e clé :</u> <i>Des femmes jeunes, belles et libres dans la ville</i>	194
<u>6^e clé :</u> <i>Une vie tout en chansons et en sourire</i>	196
Quadrichromie et cinémascope, « la surenchère du spectacle »	199

3. L'audace de Pedro Masó : changement d'échelle et renversement des représentations	201
<i>a. Héroïnes espagnoles avec une silhouette américaine, stars américaines en pleine « espagnolisation »</i>	203
II. MADRID, « LA CAPITALE DU CAPITAL ⁴ »	204
. Marquages, traces et présences d'une capitale fortunée et très sélective	204
. Madrid à l'écran et sur le plan politique, le double enjeu de la gémellité	206
1. <i>Las Muchachas de Azul</i> (1957) : du tout marchandise à la relation d'objet	208
. Les trois cercles de l'imaginaire dans la ville à l'écran	211
<i>a. Premier cercle, le théâtre du grand magasin</i>	211
<i>b. Deuxième cercle, la Place du Callao et les automobiles</i>	213
<i>c. Troisième cercle, films et cinéma</i>	213
. El Callao : le mariage, un consommable sous toutes ses formes	214
. Le règne de la vitrine	215
. Les relations réifiées : l'amour, une nouvelle marchandise	216
2. <i>Las chicas de la Cruz Roja</i> (1958) : le plus américain des trois films du corpus	218
. La Gran Vía réhabilitée à l'écran, un bouleversement politique	219
. La Gran Vía, l'héritage des années 1930 : tout de la grande Amérique	220
. L'avenue Vitrine : un puissant et très américain marquage présence	221
. La verticalité : canon et image source du cinéma américain	222
. Des matériaux très politiques	223
. Suture temporelle et découpage spatial au montage	227
. La fiction annonciatrice d'un futur scintillant et spectaculaire	228
. La Torre de Madrid, l'alliance des deux grands vainqueurs	232
. Une capitale de tours et de haute technologie	234
. Une capitale de l'éternelle jeunesse	235
. Marcher dans la ville et l'énoncer, ce que disent les asyndètes et les synecdoques	238
. Madrid, capitale d'un Royaume	239
. Madrid, « capitale lieu du capital »	240
. Un cœur en or	243
3. <i>Vuelve San Valentín</i> (1962) : une modernité très militaire puis très civile	246
. Une matrice cinématographique américaine	246
. Saint Valentin le retour, un deuxième épisode entre guerre et paix	247
. Une modernité d'abord militaire qui devient très civile	248
4. Le dernier cri d'une mode féminine et très architecturée : la révolution du « New-Look » de Christian Dior	252
. Un nouveau corps féminin à la ville et à l'écran	253
. La ligne Christian Dior : le corps féminin bat l'amble du corps urbain	254
<i>a. La ligne d'abord</i>	255
<i>b. Les robes, une architecture et une exécution très sculptées</i>	255
<i>c. La mode, une affaire d'élite, bien sûr</i>	256
<i>d. Place à la futilité et au rêve</i>	256
III. MADRID À L'ÉCRAN : « LE CAPITALISME COMME RELIGION » ÉCLIPSE DES UNIFORMES ET SOUTANES	258
1. Madrid à l'écran : un culte très religieux du capital	258
2. Madrid à l'écran : des pauvres, exotiques, absorbés ou éjectés	262
<i>La fille de l'ouvrier, la domestique : deux figures de l'exotisme urbain</i>	267

⁴ Bourdieu Pierre, *La misère du monde*, Éditions du Seuil, 1993, Paris, p. 162.

3. Madrid dans l'actualité, la capitale des deux généraux vainqueurs	267
CHAPITRE 6. MADRID À L'ÉCRAN S'ÉCARTE DU RÊVE AMÉRICAIN	271
I. LES GRANDS ÉCARTS ENTRE LES DEUX CINÉMAS	271
1. Une verticalité qui ne gratte pas le ciel de la même manière	271
2. Comédies américaines, amour et argent indissociables	272
3. Devenir quelqu'un, l'épicentre du rêve américain	273
4. Comédies espagnoles, le gratte-ciel, une voie vers le ciel	275
5. La petite robe blanche, une obsession partagée	277
6. Le mariage, le grand écart d'un cinéma à l'autre	278
7. Comédies espagnoles, ni mobilité sociale ni destinée individuelle	279
8. Des jeunes héroïnes définies par leur famille	280
9. Comédies américaines : le mariage, laboratoire de ruptures	283
10. Comédies américaines : le mariage, chemin du libertinage	285
11. Cinéma américain, des femmes pour héroïnes ; cinéma espagnol, des jeunes vierges pour personnages	286
12. La richesse, une valeur sûre	289
II. MADRID Á L'ECRAN, DES ESPACES URBAINS SANS LIEUX IMAGINAIRES	292
1. Les hétérotopies foucaldiennes, un concept fécond pour le cinéma	292
2. Bibliothèques, musées, bars, cinémas, les grands espaces absents du corpus	294
3. Une capitale hors du temps, de la mémoire, de la transformation	296
4. Madrid à l'écran, l'espace public écrase toute dimension charnelle et d'intériorité	297
TROISIÈME PARTIE MADRID Á L'ÉCRAN, UNE CAPITALE MODERNE ET RÉSOLUMENT FRANQUISTE	303
CHAPITRE 7. COMÉDIES À L'EAU DE ROSE EN COULEURS CONTRE DRAMES SOCIAUX EN NOIR ET BLANC	305
I. LES CONVERSATIONS DE SALAMANQUE	305
II. TROIS COMÉDIES À L'EAU DE ROSE POUR CORRIGER LE CAUCHEMAR DU RÉEL	307
1. <i>Esa pareja feliz</i> (1953) versus <i>Las Muchachas de Azul</i> (1957) : croire à tout ce qui sonne faux	310
2. <i>Los Golfos</i> (1959) versus <i>Las chicas de la Cruz Roja</i> (1958): de l'autre côté de la capitale	313
a. <i>Descendre dans l'arène, l'hétérotopie de la transformation</i>	316
b. <i>Pas d'au-delà pour des voyous privés de cimetière</i>	317
3. <i>Calabuch</i> (1956), versus <i>Vuelve San Valentín</i> (1962), feux d'artifice contre bombes atomiques	318
CHAPITRE 8. TROIS COMÉDIES A L'EAU DE ROSE TRUFFÉES DE PROPAGANDE FRANQUISTE	325
. Un même défilé vingt ans plus tard	326
. Une écriture palimpseste pour une hybridation politique	328
I. LAS CHICAS DE LA CRUZ ROJA, UNE CAPITALE A MARCHE FORCÉE ET UN DÉTOURNEMENT D'IMAGE	330

1. La fiction recentre la capitale pour mieux la décentrer	332
2. Place de Cibeles <i>versus</i> Puerta del Sol	334
3. Les deux tracés d'une trajectoire de la victoire	337
4. Le cœur de Madrid confisqué par Franco	340
5. Jeunes héroïnes, des corps-décors et chantant	343
6. La mémoire de l'autre	345
7. La Puerta del Sol à la manière de <i>Metropolis</i> de Fritz Lang	346
8. <i>La chicas de la Cruz Roja</i> , un film soutenu par la Phalange	347
9. Les dons à la Cruz Roja, un impôt camouflé	349
10. Hybridation des rhétoriques filmiques et plasticité du régime franquiste	352
II. VUELVE SAN VALENTÍN, MADRID EST LA CAPITALE DU CIEL	355
1. <i>Vuelve San Valentín</i> , ce que le ciel nous réserve	356
2. Des images de guerre pour une fiction de rêve	357
3. Détournement d'image et entourloupe au montage	360
4. Guerres et bombe atomique, le nouveau spectacle du monde	362
5. Un rouge d'enfer, un bleu divin	363
6. Une scission verticale du monde	366
7. Le ciel des alliés, le ciel de Dieu	368
8. Le nom des vainqueurs inscrits dans le ciel	372
III. LES FEMMES, ÉPICENTRE DE LA POLITIQUE FRANQUISTE	373
1. Le défilé-ballet de la Phalange	374
2. La croisade franquiste anti-célibat	376
3. Gagner son fiancé pour ne pas être moquée	377
4. L'abandon et le célibat, une affaire de psychiatrie	382
5. Les touristes étrangères et la compétition le jour du mariage	385
6. Du rifi le jour des noces, la compétition devient internationale	387
CHAPITRE 9.	391
LE RÊVE DE LA DICTATURE OU LA DICTATURE DU RÊVE	
. L'hybridation, l'alliance de tous les contraires	392
I. LA DICTATURE S'IMPOSE PAR LE RÊVE	394
1. Le rêve, enjeu d'une ambition politique	396
2. Le rêve, salle obscure et détente du corps	397
3. Le rêve, Freud et le Saint-Siège	399
II. LE RÊVE ET SES PENSÉES SECRÈTES	401
1. Faire marcher les États-Unis avec <i>Las chicas de la Cruz Roja</i>	403
a. <i>L'image de la trajectoire et l'inscription dans la nuit</i>	404
b. <i>Inscrire dans le ciel le nom des vainqueurs</i>	406
2. <i>Vuelve San Valentín</i> , Madrid sous le doigt du divin	407
3. Le divin, une métonymie de Franco	410
4. Madrid, un puit de lumière divine	413
5. Madrid aux couleurs de la liturgie	416
6. Le fantôme de l'éternelle fiancée dans les ruines de la Cité Universitaire	417
7. Hommage au mythe du couple phalangiste d'Edgar Neville	420
8. Des ventres pour la Patrie	422
III. CLONES ET CONTREFAÇON, UN CONTE DE FÉE TRÈS POLITIQUE	426
1. Le rêve américain, une construction en trompe-l'œil	426

2. Doubles et clones	427
3. Trompe-l'œil et corps évidés	430
4. Rita Hayworth sans ses gants de satin noir	432
5. « <i>Plus faux que le faux</i> », simulation et contrefaçon à l'écran	433
6. De la contrefaçon au conte de fées qui promet de devenir réalité	435
<i>a. La clé du succès : un objet à caractère magique</i>	435
<i>b. Les trois fées à l'œuvre</i>	436
7. La petite robe de mariée, modèle descendant d'une matrice régalienn	437
8. La petite robe de mariée, modèle ascendant d'un conte de fée à la Walt Disney	439
9. Cendrillon ou Dulcinée réincarnée	442
10. La robe, la princesse, la « Grace » et le pouvoir	446
11. L'ordre des choses, la violence symbolique	448
12. Le bal de princesses politiques dure toute la décennie des cinquante	449
13. Le conte de fée politique	449
14. Décliner le phantasme	452
CONCLUSION : MADRID, UN OBJET CAPITAL	455
L'hybridation de deux écritures cinématographiques antagonistes	458
La facture américaine, une dictature de rêve	459
Un cinéma-événement et un cinéma symptôme	459
<i>a. Des films relevant du « cinéma-événement »</i>	460
<i>b. Du « cinéma-événement » vers un cinéma symptôme</i>	465
« Faire marcher » les gens, comme au cinéma	470
<i>a. «El Gran desfile de la victoria », le premier des péplums</i>	
<i>b. Vertigo, la copie de la copie fait basculer les imaginaires</i>	472
La mort donne un dernier spectacle avant d'effondrer la fiction	476
<i>a. La presse franquiste célèbre la mort d'un régent de royaume</i>	477
<i>b. En France, Paris Match titre : « Le caudillo est mort, vive le Roi ».</i>	477
<i>c. Le seul corps final de Franco, un cadavre</i>	477
Comme si l'histoire pouvait finir en chansons	478
La fiction, un détournement du réel vers le bonheur	479

Préambule

Cette thèse sur le cinéma n'aurait jamais pu voir le jour sans une passion inconditionnelle pour le 7° Art, tant ce travail aura demandé des centaines d'heures de visionnage, en salle, en studio, sur l'ordinateur, d'un corpus bien supérieur à celui indiqué ici. Il aura fallu tout autant de détermination, jusqu'à devenir parfois obsessionnelle, pour voir et revoir jusqu'à vingt-cinq à trente fois certains films afin d'épuiser les doutes, comprendre les mécanismes à l'œuvre, réaliser une sélection de plans qui d'un cinéma à l'autre a permis de mettre en vis-à-vis un certain nombre de scènes récurrentes et pertinentes empruntées au cinéma américain, et qui ont tant contribué à construire une imaginaire cinématographique de la modernité à la capitale de Madrid, en donnant ainsi la sensation d'une liberté retrouvée, d'opulence et de bonheur éclatants qui n'étaient pourtant pas à l'ordre du jour du franquisme dans les années cinquante. Une parfaite connaissance des documentaires de propagande du premier franquisme et de la rhétorique cinématographique martiale et menaçante a relevé de la même exigence et a imposé de multiples visionnages.

Cette thèse est aussi le fruit de plus de trente années d'assiduité au programme du *Cinéma de Minuit*, émission télévisée réalisée et animée par Claude Jean Philippe et Patrick Brion, à qui je rends ici un hommage appuyé.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

À partir de 1956, émerge en Espagne une nouvelle veine de cinéma, inédite et surprenante au regard du régime franquiste, dernière dictature à perdurer en Europe. Trois films en particulier caractérisent cette veine de comédies à l'eau de rose, grand public, enjouées et divertissantes et ouvrent une représentation très nouvelle de la capitale et des femmes dans la ville : *Las Muchas de Azul*, 1957, de Pedro Lazaga, produit par José Luis Dibildos, *Las chicas de la Cruz Roja*, 1958, de Rafael J. Salvia et *Vuelve San Valentín*, 1962, de Fernando Palacios, tous deux produits par Pedro Masó. Dans ces trois films, Madrid apparaît comme une capitale rayonnante qui se dresse vers le ciel, arborant tous les signes de l'opulence et de l'argent. « Capitale du capital⁵ » ; comme telle, elle s'affiche dans une formidable verticalité. Chose extraordinaire et qui mérite d'être soulignée : dans le paysage occidental d'un monde qui a tant peiné pour sortir des ruines de la Seconde Guerre mondiale, où les principales villes ont été détruites et ont subi décombres, insalubrité et pauvreté, dans ce monde qui de surcroît depuis 1947 se tient sur le qui-vive d'une course à l'armement nucléaire⁶, la nouvelle veine de comédies à l'eau de rose du cinéma espagnol multiplie les signes d'une urbanité et d'un mode de vie qui n'ont plus rien d'espagnol mais revendique au contraire similitudes et gémellité avec le nouvel et puissant « allié⁷ » de l'Atlantique Nord. Comme les grandes villes américaines, Madrid est debout et affiche une insolente verticalité architecturale.

Non seulement tous les signes, symboles, indices, marquages de la nature autoritaire et fasciste du régime franquiste ont disparu de la capitale à l'écran, mais toutes les traces d'une ville pauvre, sale, pétrie d'imbroglios populaires, dans des ruelles étroites avec un empilement de logements insalubres, se sont évanouies, elles aussi. Madrid est élancée, féminine, étincelante, et rutilante.

À l'écran, Madrid est non seulement devenue la capitale d'un régime acceptable ; elle est surtout devenue une ville américaine. Telle est notre hypothèse de départ : la capitale espagnole propose désormais un imaginaire du corps urbain et du corps féminin au plus près

⁵ Expression consacrée par Pierre Bourdieu in - *La misère du monde* - Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 162.

⁶ JUDT, Tony – *Après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* - Éditions Armand Colin, 2007, Paris, p. 343, 344.

⁷ Nous inscrivons ce terme entre parenthèses car il ne s'agit pas à proprement parler d'une alliance avec les États-Unis mais bien plutôt d'un accord. Ce point sera détaillé amplement dans la première partie de la présente thèse. La réalité des Pactes de Madrid incite à faire œuvre de prudence dans le choix des termes.

des silhouettes architecturales et féminines des comédies hollywoodiennes des années cinquante. À l'instar de l'archétype urbain américain, Madrid se déploie dans ces trois comédies comme un havre de paix dans les soubresauts d'un monde en guerre. Vent debout, la capitale franquiste est le théâtre urbain d'une modernité dont la nouvelle injonction est, comme dans le cinéma hollywoodien, de sourire, d'être heureux, de décrocher l'amour. Les femmes crèvent l'écran et un nouveau corps féminin fait vibrer ce grand corps urbain. Des cohortes de belles jeunes femmes magnifient l'élan architectural grâce aux lignes d'une mode vestimentaire dernier cri qui leur confère des corps gracieux, souples et d'une nouvelle fluidité de manières. Madrid impose une nouvelle modernité à l'intérieur de l'espace national par le jeu démultiplié de ces silhouettes d'Outre-Atlantique sur le grand écran : gratte-ciel, amplitude des robes, galbe des tailleurs, escarpins, élégance des manteaux, chapeau, canne et gants beurre frais, blondeur, boucles ou tempes poivre et sel... Les silhouettes composent une trame narrative où l'essentiel est de consommer le bon goût, lequel enveloppe dans une même spirale tous les acteurs de la ville, quelle que soit, semble-t-il, l'appartenance sociale. Intérieurs, extérieurs, vêtements, coiffures, accessoires, démarches et manières, tout fait signe dans la construction de cette nouvelle écriture cinématographique d'où tout heurt, tension et opposition ont merveilleusement disparu. Madrid et les femmes évoluent désormais sous le signe de la distinction américaine. Tout ce qui s'écartera de cette norme sera éjecté.

En contrepoint de cette distinction présente à l'écran, l'ouvrage que Santos Juliá Díaz⁸ consacre à l'histoire de la capitale espagnole permet d'analyser le glissement qui s'opère entre, d'une part, la réalité des choix urbanistiques fondés sur une volonté délibérée de ségrégation pour reconfigurer une ville réservée aux élites et d'autre part, la représentation cinématographique qui convoque à l'écran un nouvel imaginaire de modernité américaine pour tous.

Dans les trois comédies du corpus, la capitale apparaît comme l'espace d'une machine à rêves destinée à ancrer la nouvelle idéologie « dépolitisée » du franquisme auprès du grand public, et à effacer durablement tout clivage politique dans la guerre civile. En effet, la distinction cinématographique empruntée aux comédies américaines présente l'intérêt de différencier et d'exclure, autant qu'elle appelle le désir d'imitation, très agissant dans les trois comédies à l'eau de rose. Terreau d'une idéologie dépolitisée du régime, la distinction

⁸ JULIÁ DÍAZ, Santos ; RINGORSE, Christina, Santos Julia Díaz, - *Madrid, Historia de una capital* - Alianza editorial, Madrid, 2000.

américaine permet de penser le double rôle de démarcation et de jointure à l'œuvre dans ce cinéma.

Les discriminations sociales entre l'élite urbaine et le monde rural, les maîtres et les serviteurs, les dirigeants et les travailleurs, se trouvent effacées par l'effet de jointure que produit l'élégance du corps urbain et du corps féminin. Jointure où se concilie l'inconciliable et se scellent les valeurs politiques d'une idéologie ultraconservatrice : capitalisme et travail, finance et exclusion, liberté et famille. Mirage aux alouettes, la distinction s'impose comme un signe de ralliement, modèle désirable et désiré que toutes les classes sociales doivent vouloir imiter, vont devoir imiter. Il s'agira par conséquent de montrer comment l'architecture, la mode, le design sont les nouveaux protagonistes de ce cinéma espagnol du divertissement. Modernité et distinction de Madrid à l'écran imposent des symboles d'importation qui se constituent en tant que référents imaginaires et apolitiques d'un pays tout entier.

Enlevées, légères, parfois drôles, ces comédies à l'eau de rose déploient une ville ultra développée où la vie est facile, riante. Elle s'y déroule en chansons conformément au calque des comédies musicales américaines. Style, mouvement, tonalité, écriture filmique, les trois comédies à l'eau de rose proposent une profonde rénovation cinématographique et tout dans l'écriture filmique américaine se présente avec la force de l'évidence. Il est vrai que cette nouvelle écriture qui américanise tant Madrid s'inscrit dans un contexte très porteur et favorable. Tout Hollywood débarque à Madrid pendant plus de dix ans

À partir de 1950, jusqu'au début des années soixante, les plus grandes stars américaines et les plus grands réalisateurs américains prennent leurs quartiers à Madrid et certains s'y installent durablement. À la ville, une nouvelle économie du cinéma transforme également Madrid en capitale hollywoodienne. Le modèle économique de Hollywood doit se réinventer. Les compétences et les atouts de l'Espagne du général Franco lui en donnent l'opportunité. L'aéroport de Madrid Barajas se transforme en salle de conférence de presse pour l'arrivée de chacune des stars, tandis que sur les plateaux castillans s'invente un nouveau format de films grandeur plus que nature et tournés en extérieur : les péplums. Sous le sceau de la puissance de feu du cinéma américain à l'écran et au cœur de la ville elle-même, Madrid concentre dans une magnitude inégalée les deux rêves originels de l'humanité, selon Edgard

Morin, qui suffiraient à lui donner son nouveau vernis de modernité civile : l'avion et le cinéma⁹.

À cet égard, chacun des trois films du corpus décline une facette spécifique de cet imaginaire américain qui imprègne la capitale espagnole et que le contexte politique et international éclaire.

En 1957. Madrid dans le film de Pedro Lazaga est une corne d'abondance saturée de biens consommables, située place du Callao. Deuxième tronçon de la Gran Vía, épice centre du nouvel essor de la consommation urbaine qui fait son entrée en Espagne avec les grands magasins Galerías Preciados¹⁰, Callao est aussi l'espace de concentration de grands cinémas madrilènes qui entourent le grand magasin et ajoute à l'abondance des biens celle des images et du spectacle. Madrid est de fait et depuis longtemps la capitale du cinéma¹¹. Ces deux espaces présentent la particularité d'être des mondes circulaires, repliés sur eux-mêmes. C'est donc la première moitié de cette comédie qui a retenu pleinement notre attention. Retenons que cette même année, la recomposition du gouvernement de 1957 est destinée, sous la houlette de Luis Carrero Blanco, à accompagner les réformes économiques. Néanmoins, reconnu pour son intégrisme catholique¹², Gabriel Arias Salgado est maintenu à la tête du

⁹ MORIN, Edgard – *Le cinéma ou l'homme imaginaire* – Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 13,14.

« les avions s'élançaient au ciel (...) ils réalisaient le rêve le plus fou des hommes de s'arracher à la terre et de voler ». Au même moment, la seconde machine miraculeuse, le cinéma, reflétait, elle, la réalité terre à terre, et son « œil objectif – et l'adjectif ici avait un tel poids qu'il devenait substantif – captait la vie pour la reproduire, l'imprimer selon le mot de Marcel Lherbier. » Dans la pratique, Edgar Morin constate que l'avion n'a pas quitté la terre mais « l'a dilatée, jusqu'à la stratosphère. Il l'a raccourcie. » et que le cinéma a quitté la terre : « Il s'est élané toujours plus haut vers un ciel de rêve, vers l'infini des étoiles – des « stars » – baigné de musique, peuplé d'adorables et de démoniaques présences, échappant au terre-à-terre dont il devait être selon toutes apparences, le serviteur et le miroir. »

Selon l'analyse d'Edgard Morin, l'avion de ligne a rapproché le continent américain de l'Espagne et le cinéma a fait descendre du ciel scintillant du rêve ses plus belles étoiles au pays du général Franco. Toujours est-il que l'aéroport de Madrid Barajas, pleinement de son temps, devient dans les années cinquante la fenêtre grande ouverte sur la modernité conjugée au rêve qui arrive depuis l'autre côté du monde.

¹⁰ Les Galerías Preciados, créées à Madrid en 1934 par Pepín Fernández, inaugurées en 1943, préfigurent dans le film de Pedro Lazaga les grands magasins du XX^e siècle, lesquels sur plusieurs étages, proposent tous les biens de consommation pour le confort domestique et configurent également l'ensemble des activités de loisirs et de vacances comme des biens de consommation, tels que définis par Jean Baudrillard, dans - *La société de consommation*, Paris, Éditions Folio Gallimard, année, 1976.

¹¹ « De hecho, de 1950 y 1961 el parque de salas se enriquece con 3.502 nuevos locales, lo que supone un incremento neto del 90% sobre el numero de salas abiertas al comienzo del periodo. », in HEREDERO F. Carlos - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961*- Madrid, Ediciones Documentos n° 5 Filmoteca, 1993, p. 97.

¹² GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – Llobregat Ediciones Península – 1981. « Arias Salgado inició su mandato que curbiría todo el periodo que ahora estudiamos (1951- 1962) con el diseno confesado de que su misión era la de salvar almas para el cielo » écrit l'auteur p. 122, qui rappelle également les propos relevés dans *Le Journal* de José María Escudero, premier à avoir dirigé, de 1951 à 1952, la Direction générale de la cinématographie et du

ministère de l'Information et du Tourisme. L'analyse de Román Gubern Garriga-Nogués pointe une recomposition qui concentre le paradoxe du moment : ouverture et contrôle. Rappelons que le cinéma espagnol est une industrie de l'image qui relève du ministère de l'Information et du Tourisme et se trouve sous l'entier contrôle de la censure. Cette configuration aura valeur d'indice pour penser le cinéma et en particulier la fiction cinématographique en termes d'encerclement, c'est-à-dire de contrôle sur la pensée et le comportement.

En 1958. Rafael J. Salvia mise sur une capitale fluide dont le mouvement urbain et féminin incessant dessine une ville centrée presque exclusivement sur le double axe de la Castellana et de la Gran Vía-Alcalá. La fluidité du transport urbain et amoureux se conjugue dans le film à celle de l'argent. Madrid, contenu essentiellement dans ces deux axes, paraît s'y étirer grâce à la liberté de mouvement des héroïnes qui récoltent des dons à foison pour la Croix-Rouge. En 1958, exception faite de l'OTAN, l'Espagne a déjà rejoint l'essentiel des organisations internationales¹³ grâce à son adossement aux États-Unis, dont le Président se rendra pour la première fois dans l'histoire du pays à Madrid y rencontra le général Franco et visitera les bases d'un arsenal militaire devenu nucléaire. La visite de Dwight Eisenhower, parachève la signature américaine de la capitale en décembre 1959. Cet élément nous conduira à analyser au plus près la trajectoire urbaine qui, dans cette comédie, structure géographiquement la fiction, recompose Madrid à l'écran et présente une réhabilitation architecturale de la capitale.

En 1962. Avec Fernando Palacios, surgit une capitale comme un véritable *Axis Mundi*, et dans laquelle hommes et femmes sont priés d'harmoniser leurs cœurs pour trouver ou retrouver l'amour, vivre dans la concorde et s'endormir en paix. Le ciel s'en mêle et le divin mandate son émissaire pour fondre littéralement sur Madrid en avion de ligne, non sans avoir auparavant égrené au générique une cohorte de guerres meurtrières et avoir arrêté une fusée à propulsion nucléaire. La guerre est partout avant que le saint ne rejoigne Madrid, dont la vocation majeure est d'assurer une paix exemplaire. Dans l'actualité du moment, la paix s'affiche bel et bien comme un enjeu mondial, qui a d'ailleurs vacillé en 1961. Le monde a

théâtre, au ministère “*No me entendí con él ni con su famosa pretensión de salvar almas por decreto, que alguna vez me expuso*” p. 35.

¹³ DE LA FUENTE, Manuel – *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* – Paris, Éditions Atlande, 2014.

failli basculer dans un troisième conflit mondial et nucléaire. Le double mouvement de descente et d'ascension de saint Valentin, la verticalité des plongées et contreplongées à l'aplomb des gratte-ciel, la vision zénithale posée sur la ville par F. Palacios, nous inclineront à interroger cette valeur du ciel à l'écran, si hautement madrilène¹⁴.

Sur le plan narratif, les trois films du corpus racontent à peu de chose près la même histoire que celle des comédies hollywoodiennes : de très jolies jeunes femmes, à la mode, parcourent en toute liberté une capitale riche et moderne à la recherche de l'amour et partagent la même obsédante rêverie des héroïnes américaines, celle de se glisser dans la petite robe blanche et de se marier. Si Madrid est devenue une capitale hollywoodienne sous Franco, pour autant, chacune des trois comédies présente des aspérités, ici soulignées, qui nous feront avancer dans l'élaboration d'une seconde hypothèse.

Toutefois, au regard de la nature dictatoriale du régime franquiste, dont le pouvoir militaire et catholique vient d'être renforcé sur le plan international, la représentation très américanisée de la ville et des femmes dans ces trois comédies a de quoi surprendre. Le 27 août 1953, le nouveau concordat que l'Espagne signe avec le Saint-Siège soumet le pays à une orthodoxie et une orthopraxie catholique sans merci. L'ensemble des Espagnols se voient, dans la sphère privée comme dans la vie institutionnelle, quadrillés par les calendriers et les préceptes de l'Église espagnole. Environ un mois plus tard, le 23 septembre, les Pactes de Madrid signés avec les États-Unis intègrent l'Espagne dans le Master Plan militaire américain, de manière à former un bouclier de défense européen. C'est dire si, dans les années cinquante, la dictature espagnole conforte ses deux piliers originels, militaire et religieux. Si ces accords consolident le régime, pour autant, le versant économique des Pactes de Madrid, dont la négociation aura

¹⁴ «De Madrid al cielo», l'édition *ABC* du 4 avril 2014 donne trace de cette expression légendaire. Quienes pasan por debajo del puente peatonal que une el Parque de Roma con Moratalaz pueden leer que se dirigen De Madrid al cielo, es decir, que como en la capital no se está en ningún sitio.

El origen de este repetidísima frase está algo difuso. Al parecer, pudo hacerse famosa a finales del siglo XVIII a raíz de las reformas que Carlos III realizó en la ciudad para embellecerla. Gracias a ellas Madrid dejó de ser la anticuada villa castellana y pasó a convertirse en la regia capital de un vasto imperio. Existe otra teoría que afirma que en el Cerro Garabitas, en la Casa de Campo, se reúnen todas las noches las almas de los difuntos madrileños y desde allí ascienden al cielo. Esta creencia la alimentan los vecinos del parque que aseguran que ven luces que ascienden por las copas de los árboles. Es probable que sean luciérnagas o fuego de San Telmo. No obstante, la tesis más fiable relaciona el refrán con la obra del dramaturgo del Siglo de Oro, Luis Quiñones de Benavente, titulada *Baile del invierno y del verano*. En ella hay unos versos que dicen:

«Pues el invierno y el verano,
en Madrid solo son buenos,
desde la cuna a Madrid,
y desde Madrid al Cielo».

https://www.abc.es/madrid/tops/20141004/abci-refranes-populares-madrid-201410031324_1.html

duré 18 mois¹⁵, contraint l'Espagne à adopter les standards économiques du libéralisme et du libre-échange américain. Le credo est lancé, qui fera date : l'Espagne et Madrid entrent dans l'ère du développement.

Pourtant, ni la signature américaine de ces trois films, ni le succès populaire¹⁶ rencontré par ces comédies et confirmé jusqu'en 2018 par des programmations réitérées sur RTVE, ni le fait qu'elles mettent en scène la première génération à n'avoir pas connu la guerre civile, n'ont donné lieu à un travail de recherche de la part des spécialistes du cinéma espagnol. Le débarquement culturel du tout Hollywood, qui a duré plus de dix ans, n'a pas non plus retenu l'attention des historiens. Pas plus que José Luis Dibildos de Agata Fims, et Pedro Masó, d'Asturias Films, les deux producteurs à l'origine de cette nouvelle veine, n'ont fait l'objet de monographies

Le chemin restait par conséquent à ouvrir avec les incertitudes et le vertige qu'un état de la question aussi liminaire, tout comme la nouveauté de l'hypothèse proposée, pouvaient générer.

Travaillant sur l'impalpable de l'imaginaire cinématographique inspiré du cinéma américain, dans un temps de dictature militaire et religieuse et un contexte international de bouleversement des alliances, nous nous sommes attachés à ancrer fortement les analyses des trois comédies de notre corpus dans la réalité historique et politique de leur temps. À savoir : le contexte immédiat des années de chacun des films, le contexte politique du régime franquiste au cours de la décennie des cinquante, le contexte international et les recompositions de stratégies d'alliances politiques et militaires. L'objectif a été de donner une validité aux hypothèses posées et d'appuyer l'imaginaire dégagé sur un socle de véracité historique nourrie par les travaux de plusieurs historiens.

Dans cette démarche, les ouvrages et recherches des historiens tels que Pablo León Aguinaga, Andrée Bachoud, Zira Box Varela, Giuliana Di Febo, Santos Juliá Díaz, Jesús Martínez, Antonio Niño, Neal Moses Rosendorf, Judy Todt, Ángel Viñas et des spécialistes du cinéma espagnol tels que Vicente Benet, Nancy Berthier, Luis Deltell, Román Garriga-Nogués

¹⁵ VIÑAS Ángel - *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos. Bases, ayuda económica, recortes de soberanía*- Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1981.

¹⁶ HEREDERO F., Carlos - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961*- Madrid, Ediciones Documentos n° 5 Filmoteca, 1993.

Gubern, Carlos Heredero, Rafael Tranche, Vicente Sánchez-Biosca, ont constitué des balises sûres pour prendre la mesure des enjeux historiques et politiques et éviter toute surinterprétation. L'historien Fernando Castillo-Cáceres, quant à lui, nous a introduit dans les arcanes d'un imaginaire urbain invisible composé de nombreux projets élaborés puis remisés pour la réhabilitation politique de Madrid, redevenue capitale franquiste en 1939. Cet imaginaire de projets d'architectures de rénovation est venu fortement étoffer notre perception et la connaissance de la capitale espagnole¹⁷.

La première difficulté de taille rencontrée a tenu à la carence d'analyses détaillées de la nouvelle veine portée par les films de notre corpus, dans une période pourtant reconnue comme un âge d'or du cinéma espagnol. Il nous a été impossible de valider notre hypothèse de départ dans les ouvrages de référence des historiens du cinéma faisant autorité sur le sujet. Mentionnés ici et là, les films de notre corpus, leurs producteurs et leurs réalisateurs ont fait au mieux l'objet de quelques pages dans les seuls ouvrages dans lesquels nous en avons trouvé trace : ceux de Jean Paul Aubert¹⁸, Luis Deltell¹⁹, Carlos Heredero²⁰, et Fernando Méndez Leite²¹. Tous les quatre s'accordent pour lire dans ces films une rupture en termes de catégories sociales et un décentrage urbain. Pour autant, pour ces quatre spécialistes, la rupture correspond et se limite à l'entrée de l'Espagne dans une phase de développement économique qui inaugure l'émergence d'une nouvelle catégorie de bourgeoisie urbaine²², essentiellement préoccupée par

¹⁷ L'ensemble des ouvrages et articles des auteurs cités dans ce paragraphes se trouvent dans la bibliographie.

¹⁸ AUBERT, Jean-Paul - *Madrid à l'écran* (1939-2000) – Paris, PUF, 2013.

¹⁹ DELTELL ESCOLAR, Luis – *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* – Madrid, editorial Ayuntamiento de Madrid, Área del gobierno de las artes, 2006

²⁰ HEREDERO F., Carlos - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961*- Ediciones Documentos n° 5 Filmoteca – 1993, Madrid

²¹ MENDEZ-LEITE, Fernando - *Guia del ocio* – Editorial Jupey S.A, 1975, Madrid.

Et MÉNDEZ- LEITE, Fernando - *Historia del cine español* - Madrid, RIALP, 1965.

²² “Al observar *Las chicas de la Cruz Roja* o *Las muchachas de azul* se perciben grandes diferencias que las alejan definitivamente del sainete. El casticismo ha desaparecido casi en su totalidad y sólo se conserva de forma epidérmica. La acción ocurre en Madrid, desde luego, pero no se trata de Lavapiés, o Embajadores, o las Vistillas, sino de la Cibeles, la Gran Vía y la plaza de España. Las protagonistas no visten ni piensan como chulapas, sino como chicas modernas cuyo principal objetivo es el amor. A diferencia del sainete, donde la clase retratada es la más humilde, en este tipo de comedia aparece todo el espectro social pero haciendo hincapié en la clase más favorecida o al menos en las zonas más ricas de la ciudad”, analyse Luis Deltell in *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* – Op. Cit, p.104.

les amours de jeunesse²³. Dans *Madrid à l'écran, 1939/200*, Jean-Paul Aubert²⁴, qui consacre des pages intéressantes à la capitale du mieux-vivre, suggère au sujet de la première scène de *Las chicas de la Cruz Roja*, la « verticalité (les tours de la Plaza de España) associée aux buildings de Manhattan ». C'est la seule mention de similitude urbaine qui sera pointée.

Néanmoins, la somme consacrée par Carlos Heredero au cinéma espagnol entre 1950/1961, et, pour la même période, les analyses très minutieuses de Luis Deltell sur l'écriture cinématographique des différents courants abordés au travers d'analyses de cas, nous ont permis de situer la veine qui nous occupe. Elle est l'aboutissement d'un nouveau courant de films d'humour, en noir et blanc, très populaires et dont Madrid est l'épicentre²⁵. L'humour y fait recette et la capitale devient le théâtre où se déroulent toutes les fictions de ce genre. Ils font état de trois étapes. La première concerne la veine du « *sainete*²⁶ » - multiplicité de scènes proposées. Madrid s'y dépile comme une capitale poisseuse, puante mais très conviviale et socialement bigarrée. Le centre urbain est populaire, sale, industriel et des gens très modestes y vivent entassés les uns sur les autres, se querellent ou se serrent les coudes, sans qu'il y ait réellement de héros principal²⁷. Deuxième étape, apparaît un héros : le bon paysan benêt, un peu simplet et bonasse qui se rend à la capitale. Sa présence marque le clivage entre la modernité

²³ « *El lugar común de las nuevas ficciones es la idealización de las relaciones amorosas entre los jóvenes y de la nueva encrucijada económico-social que poco a poco va abriéndose paso en España (...) protagonizadas por cachorros burgueses en permanente excitación ante la perspectiva del enamoramiento. De aquí la proliferación generalizadas de suaves historias amorosas entre los jovencitos de la clase media (...) Renovadas imágenes femeninas de una clase en ascenso como relevo de las folklóricas, procedentes de los estratos populares, que habían protagonizado el periodo anterior.* » In HEREDERO F. Carlos - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961- Op. Cit.* p. 245, 246.

²⁴ AUBERT, Jean-Paul – *Madrid à l'écran 1939/2000* – Paris, Éditions PUF, 2013, p. 26.

²⁵ Madrid forment avec le cinéma un couple fusionnel dès l'origine de ce dernier. Madrid est en effet la capitale qui a vu naître le cinéma en mai 1896. La famille royale espagnole s'empare du nouveau média et Beatriz de la Heras souligne à quel point le cinéma devient le support du spectacle cérémoniel de la vie des monarques. Personnage principal des premiers documentaires, la vie du roi Alphonse XIII et de la famille royale inscrit l'image cinématographique au cœur du pouvoir et de sa représentation. En effet, le jour même du mariage du roi avec Victoria de Battenberg à l'église de San Jeronimo, le documentaire de Baltazar Abadal diffuse le cérémonial du mariage royal et l'attentat dont les monarques sont victimes alors que le carrosse traverse Madrid. En lien direct avec la question du pouvoir, le cinéma devient également le vecteur de l'instantané et de l'actualité au moment même où celle-ci se produit, confirmant de la sorte cette sensation originelle du surgissement du réel dans l'image en mouvement, in DE LA HERAS, Beatriz - « Madrid en la pantalla, 1950-1970. El retrato de la nueva España a través de la imagen proyectada de su capital », in *Hollo da Historia N°17*- Salvador (BA), dezembro de 2011.

²⁶ « *El sainete cinematográfico como una sucesión de capítulos, de multiplicidad de escenas y personajes* » in ²⁶ DELTELL ESCOLAR, Luis – *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* – Op. Cit. p. 93.

²⁷ Le film symbole de la veine Sainetesca est pour Luis Deltell *Historia de la radio*, 1955, de José Luis Sáenz de Heredia qui ferme la période et qui regroupe tous les éléments du Sainete : « ... multiplicidad de episodios y personajes, la búsqueda de la comedia, el interés mayoritario por las clases populares, lo castizo y sobre todo la bondad del ser humano. » p. 95.

de l'espace urbain dont il n'a pas les codes, *versus* l'archaïsme de la tradition rurale qu'il incarne. Dans cette seconde étape, les auteurs pointent un film dans lequel la représentation de Madrid fait l'objet d'une transformation radicale à l'écran : *Los tramposos*, produit par José Luis Dibildos en 1956, dont le scénario est co-écrit avec Luis García Berlanga et la réalisation confiée à Pedro Lazaga. Madrid est cette fois aux mains de deux malfrats qui se font passer pour des grands urbanistes « *dueños de las calles* », afin de mieux séduire leurs interlocuteurs. Progrès, confort, développement, luxe et voitures sont au cœur du rêve urbain. Cette comédie annonce et inaugure le troisième et dernier moment de la gradation, qui conduit directement à la veine des comédies à l'eau de rose de notre corpus.

Pourtant, loin de s'inscrire dans une progression lisible du courant dont ils proviennent, les trois films du corpus inaugurent un renversement de l'imaginaire attaché à la capitale. Force est de constater qu'en à peine dix ans, l'imaginaire cinématographique de modernité de Madrid et sa représentation idéologique se sont radicalement inversés. Les films du corpus marquent une profonde réhabilitation de la modernité madrilène, hier fustigée par les phalangistes. Dénoncée, certes avec nostalgie, et fuie par le héros du film de Edgar Neville –*El Último Caballo*, 1950 – lequel préfère la simplicité d'une campagne heureuse à la capitale, la modernité urbaine de Madrid ressurgit à l'écran et fait l'objet d'une entière réhabilitation politique et d'une célébration de la gémellité avec l'archétype urbain américain, ennemi d'hier.

À cet égard, il revient à Fernando Méndez-Leite de nous avoir fourni de précieux éléments quant à l'emprunt américain du scénario pour le plus américain des trois films, *Las chicas de la Cruz Roja*, dans *La Guía del Ocio* dont il fut le critique attitré. Il attribue directement le travail et l'influence du film au réalisateur américain, Jean Negulesco, dans la genèse et l'écriture de *Las chicas de la Cruz Roja* ²⁸. Le réalisateur américain qui venait de tourner en Italie *Three fountain's corner* ²⁹ accueille à Rome Pedro Masó et Rafael Salvia, venus coécrire et coréaliser *Las chicas de la Cruz Roja*, avec également le célèbre Vittorio de Sica. Si *in fine*, la co-production échoue, la trame du film s'inspire à n'en pas douter de cette matrice américaine.

²⁸ MÉNDEZ LEITE, Fernando - *Guía del ocio* - Madrid, editorial Jupey S.A, 1975.
Capítulo "Las chicas de la Cruz Roja" – p. 260 à 276.

²⁹ Quatre jeunes américaines venues travailler en Italie, à Rome, découvrent le charme de la vie et des amours italiennes.

Une carence identique de sources universitaires sérieuses a concerné la question du débarquement de tout Hollywood à Madrid tout au long des années cinquante, phénomène absent lui aussi des ouvrages d'histoire de référence. La coïncidence de notre recherche avec l'exposition *Mad about Hollywood* conçue par Esperanza García Claver et présentée aux Archivos de la Comunidad de Madrid en 2018, sur la foi de plus de 150 photographies des grandes agences américaines et espagnoles, nous a cependant révélé l'ampleur de la présence des stars et de l'industrie du cinéma hollywoodien à Madrid. Les brillants travaux de Pablo-Léon Aguinaga³⁰, Manuel Espín-Martín³¹, Antonio Niño³² et Neal Moses Rosendorf³³ ont ensuite confirmé l'amplitude de la présence américaine sur le sol espagnol, avant et durant les années cinquante, l'intensité de sa propagande et, plus particulièrement, la manière dont le cinéma américain a été le vecteur d'importantes et fructueuses transactions politiques et commerciales avec l'Espagne du général Franco.

La question du cinéma américain en Espagne mérite d'autant plus d'attention qu'il occupe une place de choix dans le cinéma diffusé durant cette décennie, lui-même source principale de loisir en Espagne et à Madrid en particulier. Carlos Heredero rappelle que le cinéma est l'un des rares modes de divertissement proposés aux espagnols de l'époque, très bon-marché, qu'il répond à une soif de dépaysement, de sensations fortes émanant d'un public élargi et enclin aux nouvelles techniques filmiques. L'auteur pointe également le fait que l'Espagne occupe le 7^e rang mondial en termes de salles après l'URSS, les États-Unis, la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Quant au cinéma américain, il se déploie à tout va dans l'ensemble des 3 000 salles de cinéma que compte alors Madrid. Les films américains caracolent en tête d'affiche et sont majoritaires à Madrid tout au long des années cinquante³⁴. Pour apprécier et mesurer le spectre et la diversité de la palette cinématographique américaine diffusée à Madrid depuis

³⁰ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia. ISBN : 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008.

³¹ ESPÍN MARTÍN, Manuel - *Celebridades en España 1952-1965; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – UNED, escuela de doctorado, directora Dra. Josuna Aguinaga Rouston.

³² NIÑO, Antonio - *La americanización de España* – Madrid, Editorial Los libros de la Catarata, 2012.

NIÑO, Antonio, y MONTERO, José Antonio - *Guerra fría y propaganda y su cruzada cultural en Europa y América Latina* – Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L, 2012.

³³ ROSENDORF, Neal Moses - *Franco Sells Spain to America: Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power*- Editions Palgrave Macmillan, 2014.

ROSENDORF, Neal Moses - *The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture* -Harvard University, 2000 (tesis doctoral inédita).

³⁴ HEREDERO F.,Carlos - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961-* Op. Cit. p. 94 à 97

1939, le compendium, d'une exceptionnelle précision, réalisé en trois volumes par Juan José Daza del Castillo est remarquable³⁵. En somme, il se pourrait que l'appétence du public madrilène et son goût prononcé pour le cinéma américain aient été le gage du succès rencontré par les films du corpus.

Aussi, pour vérifier les évidences et l'hypothèse proposée, nous avons été contraints d'adopter une démarche expérimentale. Nous avons alors procédé à une analyse contrastive entre les films du corpus, avec un corpus élargi de comédies hollywoodiennes des années quarante et cinquante³⁶. Adossée aux ouvrages de Patrick Brion³⁷, de Stanley Cavell³⁸ et de Michel Cieutat³⁹ sur le cinéma américain de ces deux décennies, la méthode contrastive nous a permis de dégager six clés spécifiques, des thèmes, des plans caractéristiques dans les comédies américaines et d'en vérifier la reprise et les emprunts aussi bien dans la géographie madrilène à l'écran que dans les représentations du corps féminin, ses modes, allures, gestuelles et mimiques. Puis, nous avons étayé ce travail avec l'armature conceptuelle empruntée aux travaux et recherches de Thierry Bulot, sociolinguiste, Vincent Veschambre et Fabrice Ripoll⁴⁰, géographes. Leurs recherches relatives aux marquages, traces et présences qui hiérarchisent et organisent l'espace urbain, incluent tout un travail d'analyse des représentations et d'appropriation de ces espaces par le pouvoir politique.

L'analyse détaillée du corpus à l'aide de ces travaux a tout à la fois permis de valider une rhétorique cinématographique américaine à l'œuvre dans les films du corpus et de favoriser le repérage d'une série d'écarts notoires par rapport au modèle source, désignant dès lors les lignes de fractures idéologiques d'un cinéma à l'autre. Ces écarts significatifs ont ainsi révélé la présence à l'écran d'une capitale imaginaire totalement privée de tous lieux imaginaires. À cet

³⁵ DAZA DEL CASTILLO, Juan José - *75 años de estrenos en cine en Madrid*, Tomo II 1949-1958, La Libreria.

³⁶ La liste exhaustive est indiquée dans la Filmographie

³⁷ BRION Patrick - *La comédie américaine* – Paris, Éditions de La Martinière, 1998

³⁸ CAVELL, Stanley - *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage* - Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2017.

³⁹ CIEUTAT Michel, dans *Comédies musicales. La joie de vivre au cinéma*. Sous la direction de N. T. Binh, Paris, Éditions de la Martinière, 2018.

⁴⁰ BULOT, Thierry ; VESCHAMBRE, Vincent (Dir.) - *Mots Traces et marques - Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* - Paris, Éditions de l'Harmattan, 2006.

VESCHAMBRE, Vincent, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace », Carta, Université d'Angers - Eso- UMR 6590 CNRS.

<https://journals.openedition.org/noroi/477>

RIPOLL, Fabrice ; VESCHAMBRE, Vincent, « L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir. »

<https://journals.openedition.org/noroi/477>

égard, le concept d'hétérotopie⁴¹ défini par Michel Foucault est venu très utilement l'éclairer. À l'aune de cette surprenante absence, une seconde série de visionnages des films de notre corpus s'est imposée, corrélée cette fois aux aspérités que présente chacun des trois films, évoquées plus haut.

L'attention particulière portée aux cercles de contrôle du corps féminin dans *Las Muchachas de Azul*, la trajectoire urbaine et son ancrage politique dans *Las chicas de la Cruz Roja* et enfin la valeur du ciel en qualité de bouclier de protection de l'omniscience divine dans *Vuelve San Valentín*, ont alors donné lieu à notre seconde hypothèse : la rhétorique filmique américaine se trouvait sous-tendue par une autre écriture cinématographique, beaucoup moins perceptible, très prégnante et directement empruntée cette fois aux documentaires de propagande franquiste de la première heure. Ces documentaires furent abondamment diffusés au lendemain de la victoire de 1939 par les troupes du général Franco. Ils étaient aussi régulièrement diffusés en salle, aux dates anniversaires, avec les actualités des NO-DO.

Pour démontrer et légitimer le second versant de l'hypothèse d'une matrice de propagande franquiste au cœur des trois comédies à l'eau de rose, les grands ouvrages de référence de Rafael Tranche et de Vicente Sánchez-Biosca⁴² ont été très précieux, tout comme les travaux et recherches menés sur cette question par Nancy Berthier⁴³. Leur apport a été dûment complété par de multiples visionnages des quatre films de propagande du premier franquisme : *La liberación de Madrid*, du 1^{er} avril 1939, *El Gran desfile de la victoria* du 19 mai 1939, *La Bendición de Franco bajo palio*, du 20 mai 1939 et ; *Presente!* du 19 novembre

⁴¹ Michel Foucault s'est intéressé aux emplacements et aux espaces et aurait souhaité entreprendre avec les architectes une science des espaces. Il énonce alors le concept d'hétérotopie, qui contrairement à l'utopie est un lieu imaginaire irréel. Pour le penseur, l'hétérotopie renvoie à des espaces réels, inscrits dans une culture donnée, ou s'empilent des temporalités et des imaginaires. Il s'agit de la cabane au fond du jardin, du lit des parents, des greniers, mais aussi des bibliothèques, des musées, des théâtres, du cirque, des maisons closes, des prisons, des asiles, etc. Il s'agit de « *la contestation des espaces où nous vivons* », « *des espaces absolument autres* », « *des utopies localisées et réalisées* », in FOUCAULT, Michel - *Le corps utopique, les hétérotopies* – Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 38, 39.

⁴² TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *NO-DO: el tiempo y la memoria* – 8a edición, Madrid, Edición Cátedra, Filmoteca Española, 2006.

TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine de bando nacional en la Guerra Civil*- Edición Cátedra/ Filmoteca Española, 2011, Madrid.

⁴³ BERTHIER, Nancy - *Cinéma et propagande en Espagne sous Franco : étude de trois cas : "Raza", "Franco ese hombre" et "El último caído"*, de José Luis Sáenz de Heredia – Thèse, Paris, Université Paris IV, 1994. En ligne: <https://www.theses.fr/1994PA040280>

1939. Les recherches de Giuliana Di Febo⁴⁴ et de Zira Box Varela⁴⁵ ont enrichi notre compréhension avec leurs études sur le montage symbolique et sacré qui a structuré le régime et qui inspire plus particulièrement le dernier film du corpus, *Vuelve San Valentín*. Enfin, la lecture de l'ouvrage tiré de la thèse de Carmen Martín Gaité⁴⁶ – recommandé par Marie Franco lors d'une rencontre – couplé à la thèse de Elena Ortega-Oroz⁴⁷, a étayé le rôle assigné aux femmes par la très active section féminine de la Phalange, donnant ainsi un tour tout à fait nouveau à la présence féminine qui dans les films du corpus crève en effet l'écran. Enfin, la pensée de Michel de Certeau et sa lecture de la ville qui s'énonce dans la déambulation⁴⁸ ont été particulièrement fécondes.

Au cœur de comédies à l'eau de rose, si grand public, Madrid ville imaginaire hollywoodienne affichant insouciance, confort et joie de vivre, devenue lisse et délivrée de toute fracture politique, était en réalité sous-tendue par la propagande franquiste. Le tour présentait un nouveau défi : les trois films de fictions hybridaient deux écritures antagonistes qui revivifiaient et prolongeaient vingt ans plus tard l'idéologie de la dictature espagnole, comme s'il s'agissait de célébrer *ad Infinitum* la victoire de 1939.

La contradiction pouvait paraître insoluble.

Les ouvrages de Klemperer sur la langue du III^e Reich⁴⁹, de Charlotte Beradt sur les rêves sous le III^e Reich⁵⁰, complétés par les analyses de Walter Benjamin et de Max Weber⁵¹ sur l'impact de la violence symbolique, de Michel de Certeau sur l'invisible⁵², puis de Freud sur l'analyse des songes⁵³ nous ont ouvert un nouveau chemin pour subsumer l'étrange

⁴⁴ DI FEBBO, Giuliana - *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista* – Bilbao, Desclée de Brouwer, 2002.

⁴⁵ BOX VARELA, Zira - *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* - Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Madrid, 2008 – ISBN: 978-84-692- 0998 – 1.

Thèse en ligne :

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/8572/> - <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91725>

⁴⁶ MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española* - Barcelona, edición Anagrama, 2015.

⁴⁷ ORTEGA OROZ, Elena - *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)* – Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos – Universitat Tarragona I Virgili, 2014.

⁴⁸ DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre - *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire* - Paris, Éditions Folio Gallimard, 1994.

⁴⁹ KLEMPERER, Victor - *LTI, la langue du III^e Reich* – Paris, Éditions Albin Michel, 1996.

⁵⁰ BERADT, Charlotte - *Rêver sous le III^e Reich* - Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2004.

⁵¹ LÖWY, Michael, « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », Presses de Sciences Po | « *Raisons politiques* » 2006/3 no 23 | p. 203 à 219. <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm>

⁵² DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre - *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire* – Op. Cit.

⁵³ FREUD, Sigmund - *Sur le rêve* - Paris, Éditions Gallimard Folio, 1988.

paradoxe, nous conviant à explorer les enjeux de l'hybridation de ces deux écritures sous l'angle d'une opposition très complémentaire. Les trois comédies à l'eau de rose réalisaient le rêve inespéré du III^e Reich d'une propagande totale : entrer sous le front des gens, tapisser leurs songes, infiltrer et piloter leurs désirs.

Tout au long de la présente thèse, la notion d'imaginaire a toujours été corrélée au cinéma, art dont nous retenons essentiellement la définition apportée par Christian Metz⁵⁴. Notre cheminement a été le suivant : dans le souci constant de vérifier le cadre historique et contextuel de nos hypothèses, la première partie de notre travail présente un monde en reconstruction, divisé et de nouveau sur le pied de guerre, d'où le régime franquiste sort consolidé. Le débarquement militaire de 1953 s'accompagne du débarquement de tout Hollywood dans la capitale. Dans les trois films du corpus, comme à la ville, Madrid devient une capitale américaine.

Chacune des comédies à l'eau de rose suit scrupuleusement les composantes urbaines et féminines de l'archétype américain. Madrid y est l'objet d'une réhabilitation architecturale très politique. Pourtant, de manière surprenante, les trois comédies font l'économie de lieux imaginaires, et les écarts de valeurs avec les comédies américaines se creusent. Tel est l'objet de la seconde partie.

La troisième partie met en vis-à-vis les trois comédies en couleur et à l'eau de rose avec les trois films néoréalistes en noir et blanc qui leur correspondent – pour *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga en 1957, *Esa pareja feliz* de Luis García Berlanga en 1953 ; pour *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Los Golfos* de Carlos Saura en 1959 ; pour *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1962, *Calabuch* de Luis García Berlanga de 1956 – les unes corrigeant de la sorte le cauchemar incarné par le réel montré dans les autres films.

⁵⁴Pour Christian Metz, l'impression de réalité si puissante du cinéma est une qualité même de sa fiction. Elle tient à plusieurs facteurs : d'une part les images engagent les perceptions corporelles, d'autre part le mouvement de l'image cinématographique est un constant surgissement d'un présent, toujours actualisé. Enfin, la fiction cinématographique se caractérise par une double absence : l'absence du signifié (les objets, les lieux, les espaces, les personnages ne sont pas réellement là) à laquelle s'ajoute l'absence du signifiant (l'utopie de l'amour, du bonheur, du progrès, la dystopie de la haine, de la traque, du chaos, etc. Tout ce que le cinéma offre à la perception du spectateur autour du récit narratif est toujours *absent, irréel, imaginaire*. Ainsi, à l'écran, la représentation est-elle toujours du côté de l'imaginaire. In CHATEAU, Dominique ; LEFEBVRE, Martin : « Christian Metz et la phénoménologie », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Édition imprimée : date de publication, 1 juin 2013 Pagination, 82-119 - ISBN : 978-2-37029-070-0- ISSN : 0769-0959

En ligne : URL : <http://journals.openedition.org/1895/4676>

Une seconde écriture filmique se révèle peu à peu, formant une matrice de propagande franquiste qui sous-tend les trois films de divertissement grand public. Capitale résolument franquiste, Madrid devient dans ces comédies le fer de lance d'une propagande armée de la puissance du rêve et du désir. Le rêve de dictature peut dès lors s'accomplir, au cinéma du moins : devenir une dictature du rêve. L'analyse de ces rêves cinématographiques, opérée à l'aide de la psychanalyse, fait alors apparaître la structure de simulacre, de contrefaçon, et la présence de clones dans chacune des trois comédies.

La question, pour nous, a alors consisté à nous interroger sur les informations que l'hybridation de deux écritures d'une opposition, d'apparence si antagoniste mais en réalité si complémentaire, pouvait à son tour révéler de la construction imaginaire du régime franquiste qui l'avait produite. Voyager au cœur de l'image et de l'imaginaire cinématographique d'une capitale exigeait d'entrer au cœur du politique. Nous avons tenté d'apporter une réponse à cette question.

PREMIÈRE PARTIE.

**UN MONDE EN RUINES, EN RECONSTRUCTION, DIVISÉ
ET DE NOUVEAU SUR LE PIED DE GUERRE**

1950- 1963 Contexte national et international

INTRODUCTION

Dans un monde scindé entre deux hégémonies – le monde dit « libre » et le monde communiste –, dans une Europe dévastée qui peine à se relever des ruines de la Seconde Guerre mondiale mais qui se trouve à nouveau sur le pied de guerre avec le début de la Guerre Froide, l'Espagne a été mise au ban de la communauté internationale en raison de ses récentes amitiés fascistes. Au cours des années cinquante, le pays va pourtant rejoindre progressivement le club des Alliés d'Outre-Atlantique, vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale, gagner la reconnaissance du monde libre et voir son régime reconnu sur le plan international. Royaume sans couronne depuis la loi organique de 1947, plébiscitée par un referendum populaire, l'Espagne devient un peu plus fréquentable. Elle le devient tout à fait lors de la signature du Concordat avec le Saint-Siège de Pie XII, en août 1953. Si ce Concordat témoigne d'un ultra conservatisme doctrinaire et consolide une dictature qui s'appuie sur l'Église comme sur l'armée, il s'accompagne néanmoins du rapprochement avec les États-Unis, qui signent le mois suivant avec le régime du général Franco les Pactes de Madrid. Ces derniers donnent lieu à un véritable débarquement militaire américain dans la Péninsule Ibérique. Dès lors, bien que seule dictature militaire en Europe occidentale, l'Espagne de Franco intègre au cours de la décennie les principales organisations internationales. Or, les accords de Madrid, signés par des militaires et pour des militaires, qui fixent le cadre de l'aide économique accordée à l'Espagne, donnent également lieu à un débarquement culturel d'une exceptionnelle ampleur : tout le cinéma d'Hollywood s'installe à Madrid à partir de 1950, c'est-à-dire à partir des trois années de négociation qui précèdent le Concordat et les Pactes. Dès 1950, les plus grandes stars américaines ne cessent d'atterrir à l'aéroport de Madrid. Elles le font sans discontinuer pendant presque quinze ans, qui pour y vivre, qui en villégiatures successives au cours des longs mois de tournage dans la Péninsule Ibérique. Cette première vague est bientôt suivie en milieu de décennie d'une seconde vague au cours de laquelle les tournages de films américains, qui délaissent désormais les décors des studios, préfèrent une nouvelle terre d'élection : l'Espagne, les hauts plateaux castillans et les studios de Madrid pour les prises intérieures. À la fin de la décennie, une troisième vague culturelle américaine déferle dans la capitale espagnole : le producteur indépendant Samuel Bronston y érige un véritable empire de cinéma à Madrid. Il y réalise les plus grands péplums du cinéma américain.

Entre les militaires et le cinéma américain, dire que Madrid est devenu une succursale d'Hollywood relève de la litote. Pour minorer et lever les fortes résistances idéologiques des tenants du régime franquiste, ceux de la première heure qui sont profondément anti-Américains, la propagande et les campagnes de marketing américaines ont été d'une incomparable envergure dans la Péninsule, même s'il est vrai que les étoiles d'Hollywood, Ava Gardner et Grace Kelly en tête, ont été les meilleures ambassadrices au long cours du régime franquiste. Fait non négligeable en termes d'impact économique, ces deux étoiles du firmament cinématographique ont, en particulier, donné le coup d'envoi au tourisme de luxe en Espagne, première vague qui très vite convainc et gagne les couches de la bourgeoisie américaine, puis européenne, pour ensuite prendre un essor incomparable et devenir à la fin des années cinquante la principale source de devises en Espagne. L'image presse et publicitaire de Madrid, diffusée dans les journaux américains, ne relaye plus l'idée d'une capitale pauvre et sale où des hommes en soutane et en uniformes dirigent le pays ; Madrid est presque devenue Hollywood, une capitale très prisée par l'élégant tourisme de luxe.

CHAPITRE 1.

LE CONTEXTE INTERNATIONAL CONSOLIDE LA DICTATURE FRANQUISTE

I. UN MONDE PARTAGÉ ENTRE DEUX HÉGÉMONIES

Au lendemain de la victoire de la Seconde Guerre en mai 1945, une série d'événements internationaux sont venus bouleverser la logique des alliances mondiales. Une des grandes caractéristiques de la décennie est l'émergence de deux grandes hégémonies qui vont venir structurer l'ensemble de la vie politique, militaire, économique et culturelle de dizaines de nations d'Europe de l'Ouest, d'Europe de l'Est et d'Europe centrale. L'ensemble des nations européennes vont se regrouper autour de chacun des deux grands vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale. Les États-Unis et l'URSS sont des Alliés au lendemain de la guerre, mais s'affrontent puis se divisent en premier lieu autour de la question de Berlin. Les pays de l'Europe de l'Ouest pour les premiers d'une part et les pays d'Europe de l'Est et une partie des pays d'Europe centrale pour les seconds d'autre part vont se reconstruire à l'ombre et avec le soutien de chacune des deux superpuissances. La sur-présence et la surpuissance de cette double hégémonie avec les alignements induits marquent durablement l'Europe durant toute la période qui nous occupe et viennent aussi teinter tous les imaginaires.

L'hégémonie est le rôle tenu par celui qui est conducteur, organisateur et qui bénéficie de l'adhésion volontaire de ceux qui le suivent (...) la construction est le signe d'hégémonie. Comme la racine grecque l'indique, l'hégémon est un conducteur capable de structurer le jeu comme il l'entend. Il dispose du soutien massif des collectivités sociales concernées. Durant la Guerre Froide, en Europe occidentale, l'hégémonie américaine a joué ce rôle de constructeur et disposait d'un engouement pour leurs pays, leur culture comme leur armée, et d'un véritable soutien au sein des populations occidentales⁵⁵.

Fait notable : l'état de dépendance économique, de crainte face aux nouveaux conflits dans lesquels se trouvent les pays alignés fait que la politique internationale et la stratégie militaire vont demeurer, pour longtemps, de la compétence des deux hégémonies⁵⁶. De fait, États-Unis et URSS se partagent la suprématie mondiale sur fond de menaces de guerres durant toute la

⁵⁵ BADIE, Bertrand - *L'Hégémonie contestée. Les nouvelles formes de domination internationale* - Paris, Éditions Odile Jacob, 2019. In « Colère des peuples, faiblesses de Etats » ? , émission de Guillaume Erner – *L'invité des matins* – France Culture, le 30 octobre 2019.

⁵⁶ « *L'Europe de l'Ouest perd définitivement l'opportunité de diriger elle-même sa politique de défense en refusant d'y intégrer la RFA nouvellement créée.* » In JUDT, Tony – *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* – Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 200.

période. Si en 1945, les États-Unis ont fait la preuve de leur suprématie militaire écrasante avec les bombardements de Hiroshima et Nagasaki les 6 août et 9 août 1945 – lesquels tuent plus de 200 000 personnes en quelques minutes⁵⁷, assez rapidement l'URSS, qui décide de sortir du plan Marshall en 1948, fait elle aussi la démonstration de sa puissance : en 1949, avec la bombe A ; en 1955, avec la première bombe H au monde ; en 1961 enfin, avec la plus puissante des bombes H, la « *Tsar bomba* ». Deuxième fait majeur de la décennie, corollaire du premier : sur le plan mondial comme sur le plan européen, qu'il s'agisse d'orientation politique ou d'orientation économique, la tonalité générale est d'abord militaire. Partout, ce sont les militaires qui sont à la manœuvre, pas seulement sur les champs de bataille. L'ensemble des grandes décisions politiques sont d'abord des décisions d'ordre militaire, qui vont orienter les décisions économiques vers une organisation, une industrie, des productions de guerre. Puis, de 1947 à 1990, le monde se divise radicalement en deux blocs. Les États-Unis, bloc du monde libre, et l'Union soviétique, bloc du monde communiste, se font face durant toute les années cinquante au cœur de l'Europe, à Berlin. La radicalisation des positions conduit à instituer la Guerre Froide (1947-1990). Les années cinquante constituent donc la première période de cet affrontement entre deux hégémonies et, pour le bloc de l'Ouest, cette situation génère une préoccupation et un credo politique récurrents : la nécessaire reconstruction européenne afin de freiner coûte que coûte la tentation du communisme et, par là même, l'expansion de l'URSS.

Troisième caractéristique de la période : désormais, l'Espagne est la seule dictature qui se maintienne en Europe de l'Ouest. L'Espagne, qui s'est tenue en dehors de la Seconde Guerre mondiale, a cependant perdu l'appui de ses premiers amis qu'étaient l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste, vaincues, et dont les Alliés instituent le procès⁵⁸. Elle se trouve dès lors très isolée et mise au ban par l'Europe de l'Ouest. Pourtant, dans une Europe très militarisée, scindée autour de la question centrale de la lutte contre le communisme, la situation d'État paria que connaît l'Espagne va être amenée à se modifier profondément. Sur le plan économique, le pays est pauvre, sa population affamée. Néanmoins, le contexte des années cinquante-soixante bénéficie non seulement au maintien de l'Espagne franquiste mais favorise une consolidation puis une reconnaissance internationale. Ainsi, à la fin des années cinquante se produit un fait important

⁵⁸ Günther ANDERS souligne que l'ouverture du procès de Nuremberg et le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki par les Américains, ont lieu exactement le même jour, le 6 août 1945, dans – *L'obsolescence de l'homme, sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956) – Paris, Éditions IVREA, 1956, p. 95.

dans la Péninsule Ibérique : les États-Unis, ennemi déclaré des franquistes et des phalangistes d'avant la fin de la Seconde Guerre mondiale et du primo-franquisme, imposent leur modèle de vie en Espagne, grâce en particulier au tourisme. Dans une Europe en ruines, qu'il convient de remettre en urgence sur pied, une Europe hostile à l'Espagne, des éléments politiques et stratégiques viennent favoriser un renversement d'alliances et de paradigmes, tel que l'Espagne, hier soutenue par les États fascistes, met tout en œuvre pour rejoindre le cercle du Bloc de l'Ouest, qu'elle finit en effet par intégrer peu à peu. Cette intégration lente se fera avec l'aide du Département d'État Américain, du Pentagone et également celle de la Motion Picture Association of America (MPAA), association de *lobbying* qui regroupe les huit Majors⁵⁹ des studios de Hollywood et qui œuvre très étroitement auprès du Département d'État à l'élaboration de la politique étrangère et commerciale, tout en se faisant le porte-drapeau des valeurs de la démocratie américaine dans la reconstruction européenne⁶⁰. L'appui du président américain Dwight Eisenhower et sa visite officielle à Madrid en décembre 1959 constitueront l'événement historique qui clôturera ce processus. Ainsi, tout au long des années cinquante et au début des années soixante, l'Espagne connaît un processus d'américanisation sans précédent alors même qu'elle demeure la seule dictature européenne en place.

II. UNE EUROPE DÉTRUITE, RUINÉE ET DE NOUVEAU SUR LE PIED DE GUERRE

L'Europe est en effet sortie dévastée de la Seconde Guerre mondiale : des millions de morts, une production agricole et industrielle qui s'est effondrée, la désorganisation totale des circuits commerciaux, l'ensemble des infrastructures et des moyens de transports ravagés. À l'épuisement économique s'ajoutent la saignée démographique et une dette colossale à rembourser. Les villes de Berlin, Varsovie, Dresde, Hambourg, Stalingrad, Leningrad,

⁵⁹ Les majors sont les principaux studios de cinéma à Hollywood qui concentrent les activités de production et de distribution de la grande majorité des films hollywoodiens. Elles sont au nombre de huit, regroupées dans une association de haute influence politique qui travaille directement avec le Département d'État. Loew's Incorporated, Warner Bros. Pictures, Columbia, 20th Century Fox Film Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal Pictures, RKO Radio Pictures.

⁶⁰ AGUINAGA, Pablo León - - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía e Historia, ISBN: 978-84-692-1018-5 © Pablo León Aguinaga, 2008.

Cette thèse a donné lieu à la publication de l'ouvrage suivant : *Sospechosos habituales : el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*- Madrid, Editorial CSIC - CSIC Press, 2010. L'auteur consacre une très grande partie de son travail à l'analyse des négociations cinématographiques menées sur le plan politique et commercial, par la très puissante association de lobbying des majors d'Hollywood afin de peser dans les décisions politiques du Département d'État Américain.

Sébastopol, Kiev, Kharkov et Budapest sont presque entièrement détruites ; Hiroshima et Nagasaki littéralement soufflées. Si les anciens centres historiques des villes telles que Rome, Venise, Prague, Paris, Oxford ont échappé aux bombardements, « *très peu de villes et métropoles européennes de quelque ampleur survécurent indemnes à la guerre* ⁶¹. » Tony Judt dresse le portrait d'une Europe littéralement à terre et dont les villes arasées sont des amas de ruines fumantes. Le bilan dressé est profondément désespérant :

Dans la première année de la guerre, en revanche, les bombardiers allemands avaient rasé Rotterdam, puis entrepris de détruire la ville industrielle anglaise Coventry. La Wehrmacht effaça de nombreuses villes plus petites situées sur les routes de l'invasion en Pologne, puis en Yougoslavie, puis en URSS. Des quartiers entiers du centre de Londres, notamment les quartiers les plus pauvres des docks, dans l'East End avaient été victimes de Blitzkrieg au cours de la guerre. Les plus gros dégâts matériels avaient été infligés par les campagnes de bombardement sans précédent des Alliés occidentaux en 1944 et en 1945 et l'avancée implacable de l'Armée rouge depuis Stalingrad jusqu'à Prague. En France, l'aviation américaine éviscéra des villes côtières : Royan, le Havre et Caen. Hambourg, Cologne, Düsseldorf, Dresde et des douzaines d'autres villes allemandes furent dévastées sous le tapis des bombes larguées par l'aviation britannique et américaine. À l'Est, 80 % de la ville biélorusse de Minsk était détruite à la fin de la guerre. Kiev, en Ukraine n'était que ruines fumantes, tandis qu'à l'automne 1944, l'armée allemande battant retraite brûla et dynamita systématiquement Varsovie, la capitale polonaise, maison après maison, rue après rue. Lorsque la guerre en Europe s'acheva - en mai 1945, quand Berlin tomba entre les mains de l'Armée rouge, après avoir reçu 40 000 tonnes d'obus dans les quatorze derniers jours -, la capitale allemande se trouvait largement réduite à des collines fumantes de gravats et de poutrelles métalliques déformées. 75 % des immeubles étaient inhabitables ⁶².

L'état des villes devient le signe visuel de la destruction de l'Europe : « *Les villes en ruines étaient la preuve évidente – et photogénique – de la dévastation, et elles devaient servir de raccourci visuel universel du malheur de la guerre* ⁶³. »

Sur le plan humain, comme l'écrit Tony Judt, « *Le bilan total des morts est renversant(...) Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire, aucun autre conflit ne tua tant de gens en un laps de temps aussi court* ⁶⁴ ». Bien au-delà de la mortalité liée à Première Guerre mondiale de 14-18, selon les estimations de l'historien, le chaos de 39-45 présente trois facteurs inédits : le nombre de civils « non combattants » tués dans ce conflit qui représente plus de la moitié du nombre total de morts, au moins 19 millions de personnes ; l'extermination de masse dans

⁶¹ JUDT, Tony - *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* – Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 30.

⁶² *IBID.* p. 30 et 31.

⁶³ *IBID.* p. 31.

⁶⁴ *IBID.* p. 32.

les camps de la mort, élaborée et organisée par le III^e Reich hitlérien – 6 millions de personnes – ; des pertes militaires extrêmement lourdes ; enfin l'extrême difficulté de survivre à la paix dans un monde de faim, de maladies, d'orphelins et de déplacés⁶⁵. Les pays de la vieille Europe et l'Union soviétiques sont, de plus, gagnés par les pillages, la famine, la maladie, l'extrême dénuement.

*Les germes des régimes totalitaires sont nourris par la misère et le besoin. Ils se répandent et grandissent dans la mauvaise terre de la pauvreté et la guerre civile. Ils parviennent à maturité lorsqu'un peuple voit mourir l'espoir qu'il avait mis en une vie meilleure. Nous devons faire en sorte que cet espoir demeure vivant*⁶⁶.

Dès mars 1947, la doctrine de Truman prend acte de l'état de déréliction et d'épuisement de l'Europe, de l'urgence à aider afin de soustraire les populations désespérées de l'influence et de la tentation communiste de l'URSS qui a déjà constitué « son ceinturon de fer », avec les pays d'Europe centrale, ses satellites. La Guerre Froide a commencé. Inquiet de l'implantation du communisme en Europe orientale et de sa progression dans une Europe occidentale ruinée et déprimée par l'effondrement dû à la guerre, le président américain Harry Truman expose sa « doctrine de l'endiguement » lors de son discours au Congrès. Il le fait d'une part pour maintenir la présence militaire des États-Unis sur le sol européen, d'autre part pour proposer une aide substantielle à tout pays d'Europe de l'Ouest qui se détournerait du régime communiste. L'année suivante, en avril 1948, le plan du général Marshall⁶⁷, présenté à l'université d'Harvard, entre en vigueur. Son originalité consiste à inviter les pays d'Europe à s'engager dans un programme multilatéral, à coopérer et œuvrer de concert dans un même espace de libre-échange. Ainsi, la même année, grâce à l'impulsion américaine, l'Europe crée l'OECE (Organisation Européenne de Coopération Économique), cadre d'application du plan quadriennal et de libéralisation des échanges entre les pays européens. En 1952, à la fin du Plan,

⁶⁵ *IBID.* p. 28 à 53.

⁶⁶ « Je crois que nous devons aider les peuples libres à forger leur destin [...]. Je crois que notre aide doit consister essentiellement en un soutien économique et financier. [...] de maintenir la liberté des États du monde et à les protéger de l'avancée communiste. [...] Les germes de régimes totalitaires sont nourris par la misère et le besoin. Ils se répandent et grandissent dans la mauvaise terre de la pauvreté et la guerre civile. Ils parviennent à maturité lorsqu'un peuple voit mourir l'espoir qu'il avait mis en une vie meilleure. Nous devons faire en sorte que cet espoir demeure vivant. » – Extrait du discours du président Harry Truman du 12 mars 1947 devant le Congrès. Trente-troisième président américain, Harry Truman est élu en avril 1945 ; il succède à Franklin D. Roosevelt décédé le 12 avril 1945, et reste à la Maison Blanche jusqu'en janvier 1953 lorsque lui succède à son tour Dwight D. Eisenhower, élu président des États-Unis en novembre 1952. Anciennement chef d'État-Major des Forces Armées des États-Unis en 1945, Dwight D. Eisenhower avait été nommé par le même président Truman chef suprême de l'OTAN en 1950. Il sera réélu une seconde fois en 1956.

⁶⁷ Le général Marshall a été chef d'État-Major de l'US Army durant la Seconde Guerre mondiale.

ce sont 13 milliards de dollars d'aides qui auront été versés et dépensés. Certes, comme le souligne l'historien Tony Judt :

Cet accord était en partie conçu pour servir l'objectif américain d'une plus grande liberté de commerce international, d'échanges, de devises, ouverts et stables et d'une coopération internationale plus étroite (...) Le déficit commercial entre l'Europe et les États-Unis en 1947, devait atteindre 4 742 millions de dollars, soit deux fois plus que le déficit de 1946⁶⁸.

Prévu pour une durée de quatre ans, le Plan Marshall fonctionne jusqu'en 1952 et poursuit un objectif majeur : réduire la pauvreté pour soustraire l'Europe à la tentation communiste, aider à reconstruire l'Europe pour qu'elle ait la capacité d'acheter et de consommer les produits américains. Si les pays alliés d'Europe occidentale adoptent de concert cet accord, l'historien Antonio Niño rappelle toutefois que l'effort de propagande déployé par les États-Unis inclut également la promotion active du « modèle américain ⁶⁹ ». En Europe occidentale demeure également le souvenir cuisant des turbulences économiques qui avaient conduit à la guerre, le discrédit à l'égard du libéralisme dans une Europe dévastée et le prestige grandissant des mouvements communistes dans leurs luttes antifascistes ; ce constat conduit les États-Unis à se lancer dans une véritable campagne de propagande pour l'emporter sur l'URSS et à faire de cette campagne l'une des armes de la bataille. L'United States Information Agency (USIA), avec l'aide du Département d'État, s'engage alors dans une campagne à destination des pays d'Europe occidentale dans le but de propager la foi dans les États-Unis, sous forme d'une action condensée dans l'acronyme « F- A- I- T-H » : F pour « *Facts* », pour développer la connaissance sur les États-Unis ; A pour « *Appreciation* », pour promouvoir la compréhension de l'action et du gouvernement américain ; I pour « *Interest* », pour cimenter une communauté d'intérêts avec les États-Unis, T pour « *Trust* », afin d'affermir la confiance à l'égard de l'Amérique ; H pour « *Harmony* », pour créer des liens de confraternité avec les États-Unis. Cette campagne de propagande américaine gagne aussi l'État « paria » que représente alors l'Espagne, en dépit des très fortes réticences des tenants de l'idéologie franquiste, nourris par un fervent anti-américanisme. Néanmoins, l'adoption et l'exécution du Plan Marshall en Europe ont été le fer de lance d'un processus d'américanisation systématique et programmé de l'Europe occidentale : « *Desde 1946 hasta 1960 se extiende un periodo en el que se puede*

⁶⁸ JUDT, Tony - *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* – Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 117, 118.

⁶⁹ NIÑO, Antonio - *Guerra Fría y propaganda* – Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L, 2012, p. 199, 200.

hablar de un auténtico voluntarismo de los Estados Unidos, una movilización masiva y deliberada para imponer su modelo ⁷⁰. »

Dans un premier temps, le Plan Marshall incluait l'URSS mais cette dernière y oppose un refus net en juin 1947, refus motivé par un point précis : la décision de Washington d'inclure l'Allemagne⁷¹ dans le programme de redressement. L'URSS est en désaccord quant à la mise en œuvre de cette intégration, et la divergence de point de vue sur le plan économique s'enkyste. Pour l'URSS, « *Les États-Unis essayaient d'échapper à la crise inéluctable du capitalisme, aux yeux de Moscou, en exportant leur surproduction grâce au plan Marshall.* » Elle interdit à la Tchécoslovaquie et à la Pologne l'entrée dans le plan Marshall, et multiplie les accords économiques et les traités commerciaux avec les pays d'Europe orientale. Sur le plan économique d'abord, se constituent deux pôles, les pays d'Europe occidentale soutenus par les États-Unis d'une part, et les pays d'Europe orientale sous l'égide de l'URSS de l'autre. En pleine reconstruction de l'Europe s'élaborent dès lors deux fronts de guerre économiques, Est et Ouest. Sur la question de l'intégration de l'Allemagne dans le plan de redressement européen, les divergences iront *crescendo* jusqu'à la crise de Berlin, la création et la scission de la RFA et de la RDA en mai 1949.

*Le commerce de l'URSS avec l'Europe de l'Est doubla en 1948 par rapport à 1947 (...) On assistait à l'intégration économique du bloc soviétique et à l'aggravation de division économique de l'Europe, tandis que la propagande se déchaînait contre le plan Marshall, présenté comme l'instrument de l'impérialisme américain - et comme un moyen d'échapper à la crise de surproduction d'après-guerre. La Guerre Froide serait décidément aussi une guerre économique entre l'Est et l'Ouest*⁷².

La crise de Berlin s'ouvre en juin 1948 lorsque l'URSS établit un blocus de onze mois qui ferme toutes les voies de communication vers la zone occidentale. Le 4 avril 1949, à la suite de la crise de Berlin, du basculement de la Tchécoslovaquie dans un régime communiste et de la déclaration de l'URSS, en septembre 1948, selon laquelle la République de Corée est la seule Corée légitime, l'OTAN (Organisation du traité de l'Atlantique Nord) voit le jour « *avec la*

⁷⁰ NIÑO, Antonio – *La americanización de España* – Madrid, Editorial Los libros de la Catarata, 2012, p. 41.

⁷¹ BAESCHLER Jean, SOUTOU Georges-Henri – *Guerre économie et fiscalité* – Paris, Éditions Hermann, Institut de France, 2016. Actes des journées d'études "Guerre, économie et fiscalité" organisées par l'Académie des sciences morales et politiques (ASMP) les 13 et 14 mars 2014 dans le cadre du programme de recherche "Guerre et société" avec le soutien de l'Institut de France (Fondation Simone et Cino del Duca). Les auteurs détaillent de quelle manière l'Allemagne était déjà une pomme de discorde entre les États-Unis et l'URSS lorsque cette dernière viole les accords de Postdam de 1945, en bloquant tous liens économiques entre leur zone et le reste de l'Allemagne, racine de la Guerre Froide selon eux, p. 164, 165.

⁷² *IBID.* p. 164,165.

*signature des États-Unis, du Canada et des dix pays européens*⁷³ ». La RFA, quant à elle, devient un État souverain en 1949 ; elle entre dans l'OTAN en 1950, et ce, en dépit de nombreuses réticence européennes vis-à-vis de l'ancien ennemi. Sur l'initiative des États-Unis et du Plan français Schuman, la RFA devient le centre de production franco-allemande de l'acier et du charbon, ouvert à la participation des autres pays d'Europe.

Si à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis n'avaient nullement prévu de s'engager ni de stationner militairement en Europe, avec l'OTAN le rapport de force s'inverse. Véritable alliance pour assurer la sécurité de l'Europe occidentale, elle scelle aussi le rapprochement entre les États-Unis et l'Europe occidentale et marque un engagement militaire américain d'envergure sur le territoire européen, tant pour ce qui est des armes, du matériel que des hommes. *« Sa principale tâche était ce que les stratèges appelaient « la défense avancée » de l'Europe pour, autrement dit, affronter l'Armée Rouge au cœur de l'Allemagne*⁷⁴. » avance Tony Judt. Le plan Marshall se transforme dès lors en programme d'assistance militaire.

*Les européens de l'Ouest qui commençaient tout juste de récolter les bénéfices de l'aide Marshall, n'étaient visiblement pas en état de supporter très longtemps ce qui équivalait à une économie de guerre. Les États-Unis en prirent acte dans leur Mutual Security Act de 1951, lequel mit fin au plan Marshall et le transforma en programme d'assistance militaire. À la fin de 1951, les États-Unis transféraient près de 5 milliards de dollars de soutien militaire à l'Europe occidentale*⁷⁵.

À peine cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les militaires sont de nouveau à la manœuvre pour une nouvelle partie très militarisée en vue d'un réajustement stratégique des nations, des alliances, du monde. À l'orée de la décennie des cinquante, l'Europe occidentale, en plein effort de reconstruction, est de nouveau sur le pied de guerre. Or, elle n'est pas le moins du monde en mesure de faire face à un nouveau conflit, qui plus est d'envergure nucléaire, qui serait militairement incomparablement plus destructeur, et dont la puissance de la bombe atomique américaine sur Hiroshima et Nagasaki, en août 1945, vient tout récemment de donner la pleine mesure.

⁷³ JUDT, Tony - *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* – Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 185.

⁷⁴ *IBID.* p. 189.

⁷⁵ *IBID.* p. 189.

III. LA DICTATURE ESPAGNOLE MISE AU BAN EN 1946, ROYAUME SANS COURONNE EN 1947, RÉINTÈGRE L'ONU EN 1950

Sur cet échiquier, l'Espagne fait figure d'exception. Le régime de Franco a perdu ses soutiens historiques de l'Axe et l'ensemble des Alliés refusent d'intégrer à l'ONU un État ami des États fascistes qui ont déclenché la Seconde Guerre mondiale, organisé un génocide et le meurtre de masse, plongé le continent dans la ruine. Antichambre et terrain d'entraînement des Allemands pour la Seconde Guerre mondiale, le pays se tient à l'écart du conflit mondial et échappe à la double occupation que connaissent tous les pays d'Europe – occupation d'invasion et occupation de libération. En revanche, il sort d'une guerre civile qui, comme le souligne Tony Judt, « *après même que l'ennemi est défait, il reste sur place, et avec lui, la mémoire du conflit* ⁷⁶. ». Son régime de dictature, ami des puissances de l'Axe, lui vaut une mise au ban international de la part de la toute nouvelle ONU, qui suit la décision prise par les Alliés lors de la Conférence de Postdam, en août 1945.

En esta lógica, durante 1946 el régimen estaba agobiado internacionalmente y, de hecho, parecía abocado a un callejón sin salida. En este año, la ONU materializó su opinión mayoritaria sobre el régimen con una resolución de condena, y, por fin, el 12 de diciembre de 1946, la Asamblea del organismo aprobó una nueva resolución (...) por lo que recomendaba la prohibición de que España formara parte de los organismos internacionales – sobre todo de las agencias de la ONU – y la retirada de embajadores ⁷⁷.

La résolution de l'Assemblée des Nations Unies de décembre 1946 rappelle en effet cette alliance et souligne qu'elle rendait impossible toute entrée de l'Espagne aux Nations-Unies. La dictature du Général Franco fait figure de paria, l'Espagne sombre dans une période d'isolement politique international⁷⁸ et une autarcie économique. La même année, la France et la Grande Bretagne avaient pointé du doigt la menace que constituait le régime pour l'Europe, et dénoncé le caractère fasciste de l'État espagnol, notamment à l'occasion de l'exécution de Cristino García, militant communiste espagnol, antifasciste et membre de la Résistance française. Dans un

⁷⁶ *IBID.* p. 53.

⁷⁷ MARTÍNEZ A. Jesús (coord.) – *Historia de España Siglo XX 1939-1966* – Madrid, Editorial Cátedra, 1999, p. 46.

⁷⁸ “El artículo 2 de la resolución de la Asamblea General de Naciones Unidas declara que ninguno de sus miembros apoyara la solicitud de admisión como miembro de la Naciones Unidas hecha por el Gobierno español, y recuerda “el cuál habiendo sido establecido con ayuda de las potencias del Eje, no reúne, por razón de su origen, de su naturaleza, de su historial y de su íntima asociación con los Estados agresores, las cualidades necesarias para justificar su admisión.” In GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – LLobregat Ediciones Península, 1981, p. 93.

communiqué commun, la France et la Grande Bretagne dénonçaient ce que rapporte Román Gubern Gariga-Nogués ⁷⁹ dans son ouvrage sur la censure, à savoir que les pays de l'Axe, loin d'avoir été un simple appui pour l'Espagne, avaient constitué le modèle politique du régime.

Malgré tous les efforts de négociation diplomatique menés directement par l'État espagnol à Washington, l'Espagne exclue de l'ONU l'est également de l'aide du Plan Marshall et bien sûr de l'OTAN. Ennemie déclarée du Département d'État américain, particulièrement sous Harry Truman, élu à la présidence des États-Unis au printemps 1948, en dépit du fort appui dont elle bénéficie de la part du Pentagone, l'Espagne doit faire face à de très fortes réticences outre-Atlantique depuis l'élection du nouveau président. En mai 1949, à l'issue de la signature du Traité de l'Atlantique Nord – OTAN – le secrétaire d'État, Dean Acheson, qui déclare le souhait de son gouvernement de voir l'Espagne intégrée dans la communauté internationale, souligne dans la foulée et publiquement le caractère fasciste du régime, lequel empêche toute entente avec les pays de la zone et les organisations internationales⁸⁰. En juillet 1949, le président Truman intervient directement pour s'opposer au projet de loi approuvé par le Sénat américain pour accorder un programme d'aide extérieure de 50 millions de dollars à l'Espagne dans le cadre de « l'European Recovery Program⁸¹ ». Et de fait, si l'Espagne n'a pas subi la dévastation de la Seconde Guerre mondiale, elle est dans une situation de grande pauvreté et la famine menace sa population. Dès lors, à défaut de changer de régime ou de s'engager dans la voie d'une restauration qui n'aurait pas été non plus du goût des Américains⁸², l'Espagne franquiste doit présenter un visage plus aimable et plus conforme aux valeurs des démocraties occidentales. Même si le régime nie son caractère fascisant et lance une campagne de propagande contre les attaques étrangères et le non-respect de sa souveraineté⁸³, il s'emploie à estomper sa récente proximité – de 1936 à 1943 – avec les puissances de l'Axe et à gommer les aspérités fascistes les plus visibles. L'obligation du salut

⁷⁹ DE AREILZA, José María - *Embajadores sobre España*, p. 211, In GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* – LLObregat, Ediciones Península, 1981, p. 93.

⁸⁰ VIÑAS, Ángel – *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos* – Ediciones Grijaldo, 1981, Barcelona, p. 37, 38.

⁸¹ *IBID.* p. 38.

⁸² L'historienne Andrée Bachoud souligne par ailleurs l'erreur de stratégie commise par Juan de Borbón qui appelle à la restauration monarchique dans le *Manifeste de Lausanne* du 19 mars 1945, dénonçant les contacts maintenus par Franco avec l'Allemagne nazie et invitant les monarchistes à démissionner des Cortes. Deux monarchistes seulement répondent à l'appel ; Andrée Bachoud conclut : « son échec confirme aux Alliés qu'il n'a pas d'audience suffisante en Espagne pour être l'homme d'une relève de l'histoire. » Par ailleurs, écrit l'auteur, la Conférence de Yalta, du mois précédent, montre qu'il serait dangereux de prendre le risque d'une déstabilisation politique en Europe occidentale, In BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Paris, Éditions Arthème Fayard, 1997, p. 251. p. 254, 255.

⁸³ MARTÍNEZ, Jesús. A., .t. p. 46, 47.

fasciste a bien été abrogée et les biens des puissances de l'Axe sont confisqués depuis 1946. Ce n'est pas suffisant.

La transformation du régime franquiste en un royaume autoproclamé est, ainsi que le souligne Román Gubern Garriga-Nogués, le geste politique qui semble améliorer l'image du régime aux yeux des Alliés occidentaux⁸⁴. Le 28 mars 1947, le gouvernement présente aux Cortes espagnoles le projet de loi organique de succession du chef de l'État. Promulguée en juin 1947⁸⁵, la loi fait de l'Espagne un royaume et un mois plus tard, elle est l'objet d'un référendum où elle se voit plébiscitée par une majorité écrasante.

*España, como unidad política, es un estado católico; social y representativo, que de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino." La nueva definición (reino, católico, social, y representativo) aspiraba a eclipsar o al menos a atenuar, los rasgos totalitarios del sistema a los ojos de las democracias occidentales*⁸⁶.

En transformant la dictature franquiste en royaume plébiscité par 93 % des votants, la cinquième loi organique du régime fait coup double, au plan international mais surtout au plan intérieur. Au plan international, elle est un « *signal fort aux démocraties occidentales* », qui « *donne des gages de bonne volonté aux vainqueurs de la guerre*⁸⁷ ». Au plan intérieur, selon Denis Rodrigues, elle fait de Franco le régent du royaume, dont elle renforce le pouvoir absolu, et favorise la confiscation des rouages de l'État. Toutes les nominations en Conseil de Régence et au Conseil du Royaume sont à la main du Caudillo. L'analyse de l'historien reprend point par point les trois premiers articles de la loi de succession publiée au BO n° 208 du 27 juillet 1947⁸⁸. Cette cinquième loi organique permet également de régler en partie le sort de l'opposition de la Phalange – pilier du primo franquisme –, de commencer à la mettre en marge de la vie politique. De la même manière, elle permet d'annihiler le front d'opposition conduit

⁸⁴ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* - Ediciones Península, 1981, Llobregat, p. 19.

⁸⁵ Publication au Journal Officiel (Boletín Oficial) du 9 juin 1947– En ligne : <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1947/160/A03272-03273.pdf>

⁸⁶ *IBID.* p. 95.

⁸⁷ RODRIGUES, Denis – *L'Espagne sous le régime de Franco* – *Op. Cit.* p. 164.

⁸⁸ BO- Référence “*Artículo primero - : España, como unidad política, es un Estado católico, social y representativo, que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino.*

Artículo segundo. Artículo segundo—*La Jefatura del Estado corresponde al Caudillo de España y de la Cruzada, Generalísimo de los Ejércitos don Francisco Franco Bahamonde.*

Artículo tercero. Artículo tercero—*Vacante la Jefatura del Estado, asumirá sus poderes un Consejo de Regencia, constituido por el presidente de las Cortes, el Prelado de mayor Jerarquía Consejero del Reino y el Capitán General del Ejército de Tierra, Mar o Aire -o, en su defecto, el Teniente General en activo de mayor antigüedad y por este mismo orden. El presidente de este Consejo será el de las Cortes, y para la validez de los acuerdos se requerirá la presencia, por lo menos, de dos de sus tres componentes y siempre la de su presidente.”*

par le seul héritier légitime de la couronne depuis la mort du roi démissionnaire Alphonse XIII. Le Comte de Barcelone, Don Juan, héritier légitime du trône et qui aspire à la Restauration, se voit relégué dans des prétentions désormais vaines grâce à une loi approuvée massivement par le peuple espagnol, tandis que le royaume est institué avec un régent aux prérogatives royales qui séduit une grande partie de la monarchie espagnole.

Comme le souligne par ailleurs Jesús A. Martínez : « *En 1947, Franco estableció, como se ha visto, la monarquía como forma de gobierno à partir de la Ley de Sucesión. Pero no la restauración, sino la instauración de su monarquía*⁸⁹. » Même si elle a des allures d'entourloupe politique, la cinquième loi organique assure le triple verrouillage de la vie politique espagnole, celle du passé, du présent et de l'avenir. Du passé, car le nouveau royaume semble renouer fortement avec la longue tradition monarchique espagnole et, ce faisant, « *confirme l'impossible retour des républicains* »⁹⁰, qui se trouvent ainsi relégués dans l'ombre, comme une sorte de caprice de l'histoire. Du présent, dans lequel l'actualité de l'agenda demeure suspendue à un régime lui-même suspensif, dans l'attente de la nomination d'un successeur et par conséquent d'une couronne. Seul compte le bon vouloir du Caudillo pour désigner le successeur par ailleurs révocable à tout moment et jusqu'au dernier moment par Franco. Enfin, de l'avenir en ce que le régent possède des pouvoirs plus étendus encore qu'un monarque : celui de désigner lui-même son propre successeur, celui de le révoquer, ainsi que la possibilité, au plan symbolique, de poursuivre son règne au-delà de sa propre disparition. La loi prévoit en effet un serment de fidélité du successeur aux lois fondamentales du régime devant les Cortes⁹¹. Jesús A. Martínez peut dès lors formuler l'idée que la forme politique du royaume consolide la dictature, l'ajustant davantage au pouvoir personnel du général Franco, composant une sorte de coquille vide, réglable à toute nouvelle variable selon les opportunités.

*La Ley de Sucesión, propuesta por las Cortes y consultada a la nación, pero dispuesta por Franco, consolidaba institucionalmente y de forma vitalicia la estructura dictatorial del poder personal al exponer sin parquedad que "la jefatura del Estado corresponde al Caudillo de España y de la Cruzada, Generalísimo de los Ejércitos don Francisco Franco Bahamonde." (...) De hecho, todos los mecanismos sucesorios tenían un hilo conductor, la decisión de Franco, y una legitimidad de nuevo cuño, los principios fundamentales, es decir la situación surgida por el levantamiento militar de 1936, pero no derechos históricos previos de dinastía alguna. Un falangista, un Borbón, un carlista o un militar podrían ser titulares del Reino*⁹², écrit l'historien.

⁸⁹ MARTÍNEZ, Jesús. A – *Historia de España Siglo XX 1939-1966, Op. Cit.* p. 45.

⁹⁰ RODRIGUES, Denis - *L'Espagne sous le régime de Franco - Op. Cit.* p. 164-165.

⁹¹ *IBID.* p 161, 162 : « *Cela permet de prendre la mesure de la clôture institutionnelle et idéologique qui se met en place autour de l'homme « semblant pouvoir être appelé un jour à succéder à Franco.* »

⁹² MARTÍNEZ, Jesús. A – *Historia de España Siglo XX 1939-1966 – Op. Cit.* p. 45.

Qu'importe, acte d'usurpation politique au plan symbolique, doublé d'un acte réel d'usurpation dans la lignée et la filiation généalogique et royale des Bourbons, le leurre politique du régime semble avoir pleinement fonctionné.

*Tout fut fait pour que l'image d'une consultation en tout point démocratique soit transmise, dans un climat favorisé en outre par la visite officielle d'Eva Perón (...) qui donna lieu à des manifestations publiques d'acclamation de Franco et de son invitée, ce qui ne fut pas sans ajouter au climat régnant alors une dimension internationale, festive et médiatique opportune*⁹³.

Et cette image de consultation démocratique est savamment orchestrée par une campagne de propagande, analysée en détail par Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca dans leur ouvrage intitulé *NO-DO El tiempo y la memoria*. Sur le plan de la politique intérieure, le régime franquiste fait du référendum organisé un modèle de démocratie populaire et donne la leçon aux démocraties voisines des alliés occidentaux. L'apologie de cette version franquiste de la démocratie – dont l'analyse est très détaillée par Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca, est diffusée dans le NO-DO, organe de propagande créé et contrôlé par le régime, qui insiste encore et encore sur « *la spontanée et libre adhésion du peuple espagnol à la personne et aux normes politiques du Caudillo* »⁹⁴. » La campagne, rappellent les deux auteurs, vante d'ailleurs le fait que la loi de succession, avec son écrasante victoire, a ainsi obtenu un meilleur score que le Front Populaire en 1936, voire que la proclamation de la Seconde République espagnole en 1931⁹⁵. À cet égard, les puissances étrangères pourront bien retenir que :

*Ninguno de los partidos que se encuentran en el poder en Europa, con exclusión del laborismo inglés y el franquismo español, han sido llevados a él por la voluntad popular (...) Somos hoy, con nuestro referéndum bien ganado, los únicos que tenemos detrás el respaldo casi unánime de la Nación*⁹⁶.

Si les démocraties européennes et « leurs chancelleries ne furent pas dupes du stratagème » qui n'assouplit semble-t-il en rien la décision de l'Assemblée Générale des Nations Unies de 1946, en revanche, l'antagonisme qui se creuse entre les deux hégémonies et

⁹³ RODRIGUES, Denis, *L'Espagne sous le régime de Franco - Op. Cit.* p. 164.

⁹⁴ TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – *NO-DO: el tiempo y la memoria* – 8^a edición. Madrid, Editorial Cátedra, Filmoteca Española, 2006, p. 417, 418.

⁹⁵ *IBID.* p. 418

⁹⁶ *IBID.* p. 417. Cité par R. Moreno Fonserte y F. Sevillano Calero (eds.) – *El franquismo, visiones y balances* – Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, p. 60.

vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée de l'URSS en pole position de la course à l'armement nucléaire, le durcissement de la Guerre Froide et la guerre en Corée transforment la position de l'Espagne. On cesse de fustiger le régime franquiste en tant qu'ancien ami des pays de l'Est, pour valoriser la dictature en tant que régime anticommuniste⁹⁷. En novembre 1950, l'ONU révoque la résolution de 1946⁹⁸ selon laquelle l'Espagne avait été mise au ban des organisations internationales.

IV. POUR LES ÉTATS-UNIS, L'ESPAGNE NE PEUT PLUS ÊTRE NEUTRE

1949-1950, dans le cadre de la Guerre Froide et de la recomposition des alliances, l'Espagne sort de son autarcie politique pour devenir une pièce importante de la reconfiguration militaire du monde. Cette fois, les États-Unis ont besoin de l'Espagne. Le rapprochement avec les Américains sera pour le pays la pierre angulaire non seulement de son maintien mais de sa reconnaissance, voire de sa consécration. En août 1949, l'explosion de la première bombe atomique ordonnée par l'URSS au Kazakhstan sidère le monde. Les États-Unis ne sont plus la première puissance militaire mondiale, ils viennent de perdre la prééminence que leur avaient donnée les bombes atomiques lancées sur Hiroshima et Nagasaki en août 1945. Cet avènement technologique et politique renforce encore la course acharnée à l'armement nucléaire des deux grandes puissances mondiales. « *El trauma fue considerable – note Ángel Viñas – pues significaba que los Estados Unidos habían perdido el monopolio de este tipo de armamento*⁹⁹ ». Dès lors et plus que jamais, les États-Unis s'engagent à freiner l'expansion du communisme dans le monde. L'actualité coïncide de surcroît avec la déclaration de naissance de la République populaire de Chine, fondée par Mao Tsé-Toung, en octobre 1949. Quelques mois plus tard, Staline décide d'aider Kim Il Sung, dirigeant de la Corée du Nord, à envahir la Corée du Sud, soutenue, elle, par les Américains. Aussi, en juin 1950, la guerre de Corée est

⁹⁷ MARTÍNEZ, Jesús. A – *Historia de España Siglo XX 1939-1966 – Op. Cit.* p. 48.

⁹⁸ « El 9 de febrero de 1946, la Asamblea General de Naciones Unidas aprobó una resolución, cuyo artículo 2 decía: “la Asamblea hace constar que en la conferencia de Postdam, los Gobiernos del Reino Unido, de los Estados Unidos de América y de la Unión Soviética declararon que no apoyarían una solicitud de admisión como miembro de las Naciones Unidas hecha por el actual Gobierno español “el cuál habiendo sido establecido con ayuda de las potencias del Eje, no reúne, por razón de su origen, de su naturaleza, de su historial y de su íntima asociación con los Estados agresores, las cualidades necesarias para justificar su admisión. En consecuencia, la Asamblea de la ONU recomendaba a sus miembros que obrasen en conformidad con la letra y el espíritu de esta declaración.”, In GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)- Op. Cit.* p. 93.

⁹⁹ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía – Op. Cit.* p. 44.

déclenchée. Pour Tony Judt, l'interprétation semble claire : « *Le soutien de Staline à la décision de Kim Il Sung d'envahir la Corée du Sud, le 25 Juin 1950, fut de loin sa plus grave erreur de calcul. Les Américains et les Européens de l'Ouest en tirèrent aussitôt la conclusion (erronée) que la Corée était une diversion ou un prélude et que ce serait ensuite le tour de l'Allemagne*¹⁰⁰. » Pour Ángel Viñas, la guerre de Corée fut l'un des points de renversement des relations internationales, « *son impact sur la politique nord-américaine vis-à-vis de l'Espagne fut immédiat*¹⁰¹. »

L'existence de l'arme atomique soviétique – qui scinde radicalement le monde autour d'un possible affrontement des deux grandes puissances militaires – et la guerre de Corée décident le Conseil de Sécurité nationale des États-Unis. Celui-ci approuve les augmentations budgétaires proposées par les experts militaires au gouvernement ainsi que le crédit supplémentaire de 4 milliards de dollars demandé par le président Truman pour assurer l'aide nécessaire. Les sénateurs américains favorables à l'Espagne profitèrent de ce cadre pour voter un amendement de manière à accorder un crédit de 100 millions de dollars à l'Espagne. En provenance non du fond Marshall mais directement du Trésor, les fonds transiteraient par l'Export Import Bank de manière à échapper à toute forme de vindicte du Département d'État¹⁰². Quant aux augmentations budgétaires américaines, elles transforment le plan Marshall en programme d'assistance militaire. Les États-Unis accumulent hommes et matériels dans un engagement massif sur le territoire européen. Le budget militaire du principal allié de l'Atlantique Nord explose :

*Le budget américain de la Défense passa de 15,5 milliards de dollars en août 1950 à 70 milliards en décembre de l'année suivante, après que le président Truman eut déclaré l'état d'urgence nationale. En 1952-1953, les dépenses de défense absorbaient 17,8 % du PNB américain, contre 4,7 % seulement en 1949. En réponse à la demande de Washington, les alliés de l'Amérique au sein de l'OTAN augmentèrent eux aussi leurs dépenses militaires : après un déclin régulier depuis 1946, les dépenses de défense britanniques passèrent à près de 10 % du PNB en 1951-1952*¹⁰³.

¹⁰⁰ JUDT, Tony - *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* - Op. Cit. p. 187, 188.

¹⁰¹ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Madrid, Editorial Grijalbo, 1981, p. 56 : « *su impacto sobre la política norteamericana con respecto a España fue inmediata.* »

¹⁰² *IBID.* p. 57. Les 100 millions furent réduits sous la pression du Président Truman à 60 millions.

¹⁰³ JUDT, Tony- *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* – Op. Cit. p. 188.

En 1950, le Général Dwight Eisenhower¹⁰⁴ revient en Europe en qualité de commandant suprême des Alliés de l'OTAN. L'Europe se réarme jusqu'aux dents. L'engagement militaire américain devient majeur en Europe ; en 1951, le Conseil de l'OTAN décide d'y envoyer 96 nouvelles divisions. Il décide également le réarmement de l'Allemagne de l'Ouest, de manière à faire du pays un État tampon. L'Allemagne de l'Ouest devient également une zone de stockage de l'arsenal nucléaire américain.

De 9 en 1946, puis 50 en 1948 et 170 au début de la décennie, l'arsenal d'armes nucléaires à la disposition des forces armées américaines avait atteint 841 en 1952 pour approcher les 2 000 au moment de l'entrée de l'Allemagne dans l'OTAN (28 000, sept ans plus tard, à la veille de la crise de Cuba¹⁰⁵.

L'arsenal américain est en croissance exponentielle, en particulier après l'ordre secret du Président Harry Truman du 10 mars 1950 d'accélérer le développement de la bombe à hydrogène¹⁰⁶. Cette disposition devrait être de nature à contrer l'incomparable avantage de l'URSS en nombre d'hommes et d'armes conventionnelles en Europe. Seulement, l'URSS entreprend aussi de développer et d'amasser les armes nucléaires, en réponse notamment au stockage d'armes nucléaires américaines sur le sol allemand, à deux pas de son propre territoire. Le but recherché est de pouvoir, à son tour, atteindre directement le continent américain. Tony Judt précise : « *Moscou aussi amassait les armes nucléaires : partie tout juste de 5 armes nucléaires en 1950, elle en possédait plus de 1 700 à la fin de la décennie. Mais l'Union Soviétique mettait surtout l'accent sur les moyens de l'envoyer non pas sur les champs de bataille européen, mais par-delà les océans* ¹⁰⁷. »

¹⁰⁴ Le général Dwight D. Eisenhower fut nommé sous les ordres du Général Marshall, commandant en chef des forces américaines en Europe, promu général cinq étoiles de l'armée américaine en décembre 1944, il est fait « compagnon de la Libération » par le Général Charles de Gaulle en juin 1945. En 1948, il succède au Général Marshall en qualité de chef d'État-Major de l'United States Army. En 1950, le président Harry Truman le nomme Commandant suprême de l'OTAN. En 1952, il est élu 34^e président des États-Unis et le reste durant deux mandats, jusqu'au 17 janvier 1961 lorsqu'il prononce son discours de fin de mandat.

¹⁰⁵ JUDT, Tony - *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945*- Op. Cit. p. 298.

¹⁰⁶ *IBID.* p. 298 – L'auteur souligne que l'écart entre les capacités américaines et soviétiques se résorbe très rapidement. Le 1^{er} novembre 1952, sur l'atoll d'Elugelab dans le Pacifique, a lieu le premier essai réussi de bombe thermonucléaire des Américains. Celui des Soviétiques a lieu à Sémipalatinsk, le 12 août 1953. P. 298, 299.

¹⁰⁷ *IBID.* p. 299. L'auteur soutient que les armes balistiques, missiles capables de lancer des ogives nucléaires par-delà les océans convenaient aussi bien aux soviétiques – moins chères que les armes classiques, elles autorisaient à orienter l'économie vers la production des biens de consommation – qu'aux Américains désireux de pouvoir quitter le territoire européen grâce à la nucléarisation de l'Europe. Ce qu'ils ne purent faire. La lenteur de cette nucléarisation et la crise de trois années autour de la ville de Berlin les en empêchèrent, p. 300.

À compter de 1951, le président Truman surmonte ses réticences vis-à-vis du régime franquiste et amorce les conversations sur le thème de la Défense¹⁰⁸. Dans ce contexte de tensions extrêmes où se dessine le scénario d'un troisième conflit nucléaire mondial, l'Espagne possède une carte à jouer, une carte maîtresse dans la stratégie de Master Plan des Américains ; une carte également maîtresse pour la survie du régime franquiste lui-même.

¹⁰⁸ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Op. Cit. p. 66.

CHAPITRE 2.

1953, LE CONCORDAT ET LES PACTES DE MADRID

L'Espagne entre dans le club des pays très chrétiens et change « d'alliés ». En 1953, l'Espagne joue les deux atouts de sa survie politique et militaire : le Concordat signé avec le Saint-Siège le 27 août 1953, puis les Pactes de Madrid, accord militaire signé avec les États-Unis un mois plus tard, le 23 septembre 1953.

Dans cette ambiance d'inquiétude persistante, voire de panique européenne, l'Espagne négocie simultanément le Concordat avec le Saint-Siège et les Pactes de Madrid avec les États-Unis. Le régime de Franco peaufine sa consolidation et négocie sa reconnaissance officielle grâce à l'appui du Saint-Siège qui lui offre la fameuse « quatrième voie », propre à lui ouvrir les cercles les plus fermés de la haute administration américaine, et de nature à apaiser les démocraties européennes¹⁰⁹. Il s'agit, selon Andrée Bachoud, de la voie médiane, chère à Pie XII, afin que l'Espagne échappe à la crainte que le Saint-Siège avait du nazisme, du communisme et de la démocratie libérale. Le Pape cherche avant tout à maintenir la cohésion et à préserver l'existence du monde catholique. De leur côté, dans la probabilité d'un conflit nucléaire avec l'URSS, les États-Unis se rapprochent aussi de l'Espagne, qui, dès lors « ne peut rester neutre ¹¹⁰ ».

Ainsi les premières années de la décennie sont-elles consacrées à d'intenses et actives négociations. Elles sont conduites et sont opérées sous l'égide de l'un des plus fidèles soutiens de Franco, Alberto Martín-Artajo, qui détient le portefeuille des Affaires étrangères, ministère qui lui a été confié dès le remaniement de juillet 1945. Il est « *le représentant des catholiques espagnols auprès de l'État franquiste et auprès du Vatican*¹¹¹ », écrit Andrée Bachoud. Alberto Martín-Artajo est la clé de voûte de l'appui inconditionnel de l'Église espagnole à l'égard du

¹⁰⁹ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*- Paris, Éditions Fayard, 1997, p. 198, 199.

¹¹⁰ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Op. Cit. p. 34.

¹¹¹ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*- Op. Cit. p. 264. L'auteur dresse le portrait du président de l'Action Catholique et membre de l'Association Nationale de Propagandistes depuis 1931, p. 264-266.

régime ; en qualité de ministre, il conduit et mène à son terme la signature du Concordat avec le Saint-Siège et pour ce faire, il saura également développer les appuis nécessaires auprès des politiques conservateurs américains¹¹², d'autant plus et d'autant mieux qu'il assure la jonction entre le Concordat et les Pactes de Madrid dont il a la charge et la responsabilité jusqu'à leur signature avec son homologue, l'ambassadeur américain James Clément Dunn.

Il fait aboutir en 1953 deux moments forts pour l'Espagne franquiste. En août 1953, l'Espagne signe avec le Vatican le Concordat qui à la fois renforce le régime dictatorial du régime franquiste et qui, dans le même temps, lui vaut d'être adoubé par les nations démocratiques occidentales¹¹³. Un mois plus tard, le 23 septembre, et toujours sous l'égide du ministre des Affaires étrangères, l'Espagne signe avec les États-Unis les Pactes de Madrid pour l'implantation de bases de l'OTAN dans la Péninsule Ibérique. Elle s'apprête à y accueillir l'arsenal nucléaire et des milliers d'agents américains. Denis Rodrigues avance que la signature des Pactes est sciemment retardée afin de privilégier celle du Concordat. Quoi qu'il en soit, ces deux signatures clés confèrent toute leur tonalité politique et imaginaire aux quinze années qui viennent : Dieu et la puissance militaire, tout en Espagne advient désormais par le ciel !

¹¹² VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Op. Cit. p. 32.

Et GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* – Op. Cit.: « LLegada y confirmación de ministros “católicos” en carteras claves, uno en asuntos exteriores Alberto Martín Artajo, a través del cual la Iglesia española confirma su apoyo incondicional al régimen de Franco y que buscaría apoyo y respaldo en momentos críticos hacia Francia e Italia y también acerca de los conservadores americanos. » p. 92.

¹¹³ La « re-catholicisation » de l'Espagne ne commence pas avec le Concordat de 1953. Très rapidement, lors de la Guerre civile, Franco est présenté comme l'envoyé du ciel et de Dieu, en particulier par les soins du cardinal Gomá. En octobre 1936, alors que Franco est nommé chef de l'État, Généralissime des armées et qu'il est investi des pleins pouvoirs à Burgos, l'évêque de Salamanque est le premier à comparer le mouvement à une croisade. Le Généralissime se veut le fer de lance du national catholicisme, notamment avec « *El Fuero del Trabajo* » promulgué le 9 mars 1938. Dans cette charte du travail, il est question de la tradition catholique, déclarée ressort d'inspiration de l'Empire, de l'État, au service de la Patrie et qui s'inscrit contre le capitalisme libéral, le matérialisme marxiste, pour rendre aux Espagnols, grâce à la démarche militaire, la Patrie, le Pain, la Justice. L'État y reconnaît la famille comme « cellule primaire naturelle et fondement de la société ». Ce texte, certes amendé par la suite, restera d'actualité en Espagne jusqu'à la mort de Franco. Andrée Bachoud souligne que « le style et le contenu sont l'empreinte du catholicisme social issu de l'Encyclique de Léon XIII *Rerum novarum*. », In BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*- Op. Cit. p. 177, 178.

Voir à ce sujet : ANNEXE N° III- 1. GOMÁ TOMAS, Isidro, Cardenal arzobispo de Toledo *El caso España. Instrucción a sus diócesanos y respuesta a unas consultas sobre la guerra actual*– 1936.
En ligne : <https://www.filosofia.org/aut/001/1936goma.htm>

I. LE CONCORDAT DE 1953, L'ESPAGNE AJOUTE AU SABRE LE GOUPILLON

Aussi, le 27 août 1953, la signature du Concordat à Rome¹¹⁴ « *confirma plus encore l'union fusionnelle entre catholicisme et l'État*¹¹⁵ », l'État espagnol est un État officiellement confessionnel, de stricte obédience catholique. Rappelons toutefois, comme le souligne Andrée Bachoud, que depuis la victoire de 1939, Franco « *entretient avec l'Église des relations constantes à partir du moment où il détient le pouvoir (...). Ses rapports avec le monde catholique et le Saint-Siège tiennent la première place dans la définition de sa politique intérieure et extérieure*¹¹⁶ ». Ils s'intensifient au cours des trois années de préparation de la signature du Concordat. En 1950, le rétablissement d'une juridiction spécifique pour l'assistance religieuse des forces armées ouvre la voie. En 1951, Franco saisit l'opportunité du centenaire du Concordat de 1851 signé sous le règne d'Isabel II – aboli lors de la Seconde République – pour renouer la filiation avec l'Église catholique et proposer au Pape Pie XII sa réédition. Dans cette perspective, en mai 1952, se tient à Barcelone l'organisation du Congrès Eucharistique national qui accueille 400 évêques, 15 000 prêtres et environ un million de fidèles pour des communions à la file. Tout ce bouillonnement donne le « la » du retour sur le devant de la scène internationale de la puissance de l'Église en Espagne. Aussi l'édition du Concordat de 1953 a-t-elle été dûment orchestrée : « *Todo en un contexto de fervor y agitación cristiana por las calles de Barcelona, socializando un discurso que ataba régimen, Iglesia y pueblo*¹¹⁷. »

Bien plus encore, ce Congrès lisse l'image du franquisme et une partie de la haute hiérarchie ecclésiastique endosse le rôle de fervents agents de communication qui réalisent et propagent le nouveau couplage du catholicisme et de l'anticommunisme. « *Muy influido por el contexto internacional y bajo el discurso de la "Guerra Fría" algunos de los titulares dieron la vuelta al mundo, como la frase del batallador Cardenal Spellman, que se encargó de magnificar la prensa española y el No-Do* » : « *En estos tiempos en el mundo no existe más opción que : comunión o comunismo*¹¹⁸. » Sur le plan de la politique intérieure, le Concordat habilite le chef de l'État à proposer des noms pour les postes vacants de la haute hiérarchie

¹¹⁴ En sont les signataires, Domenico Tardini, secrétaire d'État au Saint-Siège et pour l'Espagne, Alberto Martín Artajo, ministre plénipotentiaire des Affaires étrangères et Fernando María Castiella y Maíz, ambassadeur d'Espagne au Saint-Siège.

¹¹⁵ RODRIGUES, Denis - *L'Espagne sous le régime de Franco* – Op. Cit. p. 183.

¹¹⁶ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 195.

¹¹⁷ MARTÍNEZ, Jesús A. – *Historia de España Siglo XX 1939-1966* – Op. Cit. p. 95.

¹¹⁸ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – UNED, escuela de doctorado, directora Dra. Josuna Aguinaga Roustán, p. 138.

ecclésiastique, ce qui permet au Généralissime d'éviter de voir ressurgir des pôles d'influences nationalistes des évêchés basques et catalans¹¹⁹. D'autre part, en devenant un État confessionnel traditionnaliste et ultra-conservateur, l'Espagne de Franco « *impose le dogme dans tous les rouages de l'État et de ses institutions et tous les domaines de la vie sociale* ¹²⁰ ».

L'Église espagnole obtient un pouvoir d'organisation et de contrôle total sur la société politique et civile : le mariage sera religieux ou ne sera pas, l'éducation, la vie culturelle et scientifique, l'information, la culture, aucun pan de la vie n'échappe à ses fourches caudines. L'Église inculque l'unique religion désormais autorisée et forme tous les jeunes esprits : l'enseignement de la religion catholique devient obligatoire, dans toutes les écoles y compris publiques. L'Église corsète la science, à laquelle elle impose l'esprit du thomisme. Elle est en droit de fonder des écoles de tous niveaux. L'Église régit également l'union et la désunion des couples, elle est au fondement de la cellule familiale : le mariage religieux acquiert valeur civile, et seuls les tribunaux religieux sont compétents pour en déclarer la nullité. Désormais et à nouveau, en Espagne, l'Église dit le temps de Dieu et administre celui des hommes. Elle fixe le calendrier des jours fériés, que ratifie l'État espagnol « *qui doit faire le nécessaire pour que les fidèles puissent ces jours-là accomplir leurs devoirs religieux* ¹²¹. » Ajoutons qu'au plan de ce que Bourdieu désigne comme le « *capital symbolique* ¹²² », le Concordat apporte au régime la gratification du ciel, et celle du pouvoir divin à l'État espagnol et au chef de l'État, qui détient les pleins pouvoirs depuis les lois organiques de 1939¹²³.

Si le coût du Concordat est prohibitif pour l'État espagnol¹²⁴, en revanche il conforte le totalitarisme militaire du régime par le « *totalitarisme divin* ¹²⁵ ». De ce fait, il procure au Caudillo la connexion avec le ciel et la filiation directe à Dieu, en principe instituées pour les seules soutanes ou le sang bleu de la noblesse. Ainsi, en compensation des privilèges accordés,

¹¹⁹ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Op. Cit. p. 199.

¹²⁰ RODRIGUES, Denis - *L'Espagne sous le régime de Franco* - Op. Cit. p. 412.

¹²¹ *IBID.* p. 412.

¹²² BOURDIEU, Pierre - *L'État et la concentration du capital symbolique* - in THÉRET, Bruno - *L'État, la finance et le social* - Éditions la Découverte, « Recherches », 1995, Paris, p. 71 à 105.
<https://www.cairn.info/l-etat-la-finance-et-le-social---page-71.htm>

¹²³ BACHOUD Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Op. Cit. p. 197.

¹²⁴ RODRIGUES, Denis - *L'Espagne sous le régime de Franco* - Op. Cit. p. 413. L'auteur précise que sur le plan financier, l'État doit assigner une dotation financière à l'Église et concéder des subventions pour la construction, l'entretien et la conservation des églises, des congrégations et des monastères à haute valeur historique. Sur le plan fiscal, les établissements appartenant à l'Église sont exonérés d'impôt. Enfin, le Concordat revêt une valeur rétroactive et prévoit l'indemnisation de l'Église pour les ventes de biens de mainmorte réalisés en Espagne par le passé, ce qui s'élève à un coût exorbitant !

¹²⁵ *IBID.* p. 412.

le Saint-Siège confère au Caudillo son admission dans « *l'Ordre Suprême de Notre Seigneur Jésus-Christ* », la plus honorifique distinction décernée par le Vatican, réservée exclusivement à des chefs d'État catholiques. Par ailleurs, le Généralissime continue « *de bénéficier des dispositions prévues par la bulle « Hispanarum fidelitas »¹²⁶ du 5 août 1953, qui lui permettent notamment d'inscrire sur les pièces de monnaie la mention « Francisco Franco, Caudillo d'España par la grâce de Dieu*¹²⁷. » En nous appuyant sur les analyses de Peter Sloterdijk relatives à la Tiare papale, il apparaît que cette consécration est l'œuvre d'une tête éminente qui représente l'Église et Dieu dans le monde de 1953 et dont la couronne « *indique la présence de la majesté ou de la consécration divine sur une tête*¹²⁸ ». Une consécration qui, par l'entremise de la tête coiffée d'une triple couronne comme l'était encore celle de Pie XII¹²⁹, descend du ciel, et vient surplomber celle du Caudillo. Grâce à une tiare à trois cercles, la couronne papale dépasse ainsi toutes les têtes couronnées royales et impériales. Peter Sloterdijk l'analyse en ces termes :

*Cet optimisme des couronnes constitue en Europe un fait historique dont le déroulement commence au début du XIV^e et s'achève au milieu du XX^e (...) Il débuta qui plus est, sous forme d'une histoire de la compétition entre les rehausses de têtes de pape et celles des têtes d'empereur, et il n'est pas besoin d'être médiéviste pour savoir que la tête du pape est au bout du compte sortie gagnante, ce qui signifie qu'il a pris en termes de couronne une remarquable avance sur d'autres têtes coiffées*¹³⁰.

Déjà, en 1939, Pie XII avait accueilli de manière appuyée¹³¹ l'arrivée de Franco au pouvoir – Le Saint-Siège avait en effet donné son accord pour que le Caudillo fut oint des saintes huiles et déclaré « *Caudillo por la gracia de Dios* » dans l'Église de Santa Barbara, le 20 mai 1939. Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca rappellent à cet égard que l'acte décisif qui sacralisa Franco dans sa dimension historico-liturgique eut lieu à l'église Santa Barbara, le lendemain du *Gran desfile de la Victoria*, lorsque le Caudillo remit son épée victorieuse à l'archevêque Gomá, en présence de Serrano Suñer et Pilar Primo de Rivera¹³². Franco fut à

¹²⁶ *IBID.* p. 413, 414.

¹²⁷ *IBID.* p. 413, 414.

¹²⁸ SLOTERDIJK, Peter – *Globes, Sphères II* – Paris, Éditions Arthème Fayard, collection Pluriel, 2010, p. 701.

¹²⁹ *IBID.* p. 710, Peter Sloterdijk rappelle que c'est le Pape Paul VI qui en 1964 déposa de manière solennelle sa tiare personnelle dans la salle des Actes et l'offrit en cadeau aux pauvres.

¹³⁰ *IBID.* p. 702.

¹³¹ Ce soutien bien antérieur rappelle les deux encycliques condamnant le nazisme d'une part et le communisme de l'autre, tout en sanctifiant la croisade franquiste, encycliques qui « répondent sans doute à un projet de longue main, qui va trouver son accomplissement. », dans BACHOUD, Andrée - *Franco, ou la réussite d'un homme ordinaire* – *Op. Cit.* p. 173.

¹³² TRANCHE R. Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – *El pasado es el destino, propaganda y cine de bando nacional en la Guerra Civil*- Madrid, Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, 2011, p 320, 321.

cette occasion autorisé à s'installer avec son épouse sous le Dais, espace sacré s'il en est, réservé aux rois de droit divin et à la haute hiérarchie ecclésiastique. Andrée Bachoud rappelle, quant à elle, que Pie XII avait aussi donné, ce jour-là, sa bénédiction au général Franco et célébré, dans un message radiodiffusé, « *la nation choisie par Dieu comme principal instrument d'évangélisation du Nouveau Monde et comme rempart inébranlable de la foi catholique*¹³³. »

Cette fois, point de culmination du processus de consécration, le Concordat de 1953 permet au Général Franco de bénéficier de l'aura de la dernière tête papale à être coiffée de la tiare à triple couronne. Portée lors des cérémonies, cette tiare apparaît également sur l'ensemble des documents à en-tête du Saint-Siège. La symbolique fixe la représentation du pouvoir franquiste comme une émanation du ciel. Ainsi adoubé par le Vatican, le royaume d'Espagne se situe sur le plan des représentations institutionnelles au-dessus de toutes les royautés, dans l'espace sacré du Ciel, au cœur même des voies du Seigneur, d'où le Caudillo fut envoyé. Le Saint-Siège accorde au régime par ce Concordat une légitimité de droit divin, que Franco ne sous-estimera jamais, rappelle Andrée Bachoud¹³⁴. Ces voies providentielles, le cardinal Plá y Daniel les rappelle lorsqu'il déclare à l'issue de la signature du Concordat :

*La Providencia ha hecho que, un mes después de la firma por España de un Concordato con la Santa Sede, en el que se establece la unidad católica, este país puede firmar Acuerdos de índole económica y militar con los Estados Unidos*¹³⁵.

« *En el nombre de la Santísima Trinidad...*¹³⁶ », c'est encore une fois au nom du ciel que le ministère de l'Intérieur diffuse au *Boletín Oficial* la signature du Concordat du 27 août 1953. Sur le plan international, l'image de l'Espagne se trouve allégée et rafraîchie, débarrassée de ses aspérités fascistes. Cet appui officiel du Saint-Siège vaut au régime franquiste une reconnaissance internationale. Aux yeux du monde, il marque en effet le changement d'alliance de l'Espagne et une rupture de ses anciens liens avec les États fascistes. L'Espagne quitte ses alliés d'hier pour entrer dans le club des pays catholiques et des cercles du pouvoir chrétiens.

Serano Suñer en qualité de Ministre de l'Intérieur et Pilar Primo de Rivera, sœur du fondateur de la Phalange José Antonio Primo de Rivera, Secrétaire de la Section Féminine de la Phalange Espagnole, créée en 1934, aux côtés de Franco.

¹³³ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 198.

¹³⁴ *IBID.* p. 199.

¹³⁵ VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel – *La penetración americana en España* – Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 116.

¹³⁶ Boletín Oficial du 19 octobre 1953 rendant compte de la signature du Concordat. En ligne : <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1953/292/A06230-06234.pdf>

El Estado (...) en la década de los 50 se presentó en reiteradas ocasiones como “ejemplo de catolicidad” e “inspiración en la doctrina cristiana” de la que venía a mostrarse como quintaesencia. Por parte de la Iglesia ese discurso (...) también era muy cómodo cuando le permitió ejercer un verdadero poder y actuar decisivamente sobre la autoridad civil ¹³⁷.s

La reconnaissance officielle de Vatican assure la suture politique entre d'une part l'Espagne et les pays européens, catholiques ou non, et surtout anticommunistes. Les deux adjectifs, catholique et anti-communiste, étant devenus synonymes dans les premières années de la décennie des cinquante. Qui plus est, l'appui du Saint-Siège est déterminant au-delà de l'Europe occidentale. De la sorte, l'Espagne peut approcher de beaucoup plus près les premiers cercles du pouvoir américain, ceux du Pentagone et de la Maison Blanche, en particulier.

El vínculo católico fue esencial para llegar al núcleo de los centros de poder en Estados Unidos. Estos sectores si no dominantes en una sociedad multi-confesional sí eran muy influyentes y alcanzaban a los espacios más variados. La vitola católica era fundamental para el régimen de Franco dentro de su estrategia de acomodo en Occidente. La Iglesia, tanto la española como la vaticana, le prestaban una ayuda definitiva para su supervivencia, muy por delante de la que Estados Unidos le iba a proporcionar gracias a su identidad anticomunista. La catolicidad le abrió puertas antes cerradas sirviendo como factor de introducción en los centros de decisiones de la Casa Blanca, del Ejército y de las empresas exportadoras ¹³⁸.

Pour saisir toute l'importance du Concordat dans la consolidation internationale du régime franquiste, nous proposons une petite parenthèse pour souligner les connections qui s'opèrent dans une période de l'histoire où tout se négocie sans cesse. Nous nous inspirons pour les deux pages suivantes des analyses d'Andrée Bachoud¹³⁹. En effet, cette pénétration du franquisme dans le premier cercle de la Maison Blanche et du Département d'État est vitale pour l'Espagne de Franco et le maintien de son régime. De fait, le Généralissime sort d'une traversée du désert politique au cours de laquelle « son engagement à fond aux côtés du Saint-Siège », depuis 1939, apporte enfin des résultats. Le Président Roosevelt qui soutenait Franco depuis 1943, meurt le 12 avril 1945. Jusqu'alors et depuis 1942, les États-Unis avaient fait la preuve de leur « bienveillance passive ». L'ambassadeur Carlton J. H. Haye, envoyé par le président américain pour s'assurer de la neutralité du général Franco avant que les États-Unis

¹³⁷ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 180.

¹³⁸ *IBID.* p. 132, 133

¹³⁹ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 253 à 263.

ne débarquent en Afrique du Nord, avait donné tous les gages nécessaires que le « *Caudillo n'est pas fasciste* », au point de devenir « *assez rapidement le plus sûr avocat de Franco devant les Alliés* » et de demeurer en Espagne jusqu'à la fin de la guerre. Dans son sillage, le cardinal Spellman, qui représente les États-Unis autant que le Vatican, voyage lui aussi à Madrid. Très proche du président américain et d'une très grande influence aux États-Unis, le cardinal rencontre le ministre des Affaires extérieures, les prélats de Tolède, de Barcelone et de Madrid et le Général Franco, à l'adresse duquel il « *multiplie les paroles d'apaisement* », dans le but de le convaincre « *de l'appui des catholiques américains et celui, non négligeable, des financiers qui inspirent la politique du pays.* »

Enfin, le 8 novembre 1943, le président Roosevelt lui-même écrit à Franco pour lui assurer que l'Espagne « *n'a rien à craindre des Nations Unies* », une promesse confirmée par un second courrier du président, adressé à l'ambassadeur espagnol à Washington, élargissant les garanties offertes à toute la durée de la guerre. Rassurés par leur ambassadeur, un des prélats les plus influents, les États-Unis savent qu'ils peuvent compter sur un pouvoir catholique et anticommuniste à l'extrême ouest de l'Europe. Le général Franco sait, lui, qu'il peut compter sur l'aide alimentaire et en combustible des Alliés et sur leur soutien probable à l'issue du conflit mondial. Or, à partir de 1945, Franco ne peut plus escompter ni le soutien de Churchill qui perd les élections législatives, ni celui du président américain Harry Truman, qui succède à Frank D. Roosevelt et affiche clairement son aversion à l'égard de Franco¹⁴⁰. Beaucoup plus attentif à une partie de l'opinion publique qui s'insurge contre « *la collusion de l'État franquiste avec le régime nazi* », il exprime très fortement la répulsion que lui inspire le régime espagnol. À la même période, le nouvel ambassadeur, Norman Armour, qui succède alors à Carlton J. H. Haye, juge tout à fait indécentes les stratégies, les soutiens et les déclarations de Franco, qui rend un hommage appuyé à Hitler, au moment de sa mort le 30 avril 1945.

Dans son ouvrage intitulé « *Franco, ou la réussite d'un homme ordinaire* », Andrée Bachoud rend très bien compte des méandres, des incertitudes et des lignes de négociations permanentes qui se trament à l'arrière-plan des grandes déclarations de principes. L'histoire de la période – qui rétrospectivement semble présenter des grandes lignes nettes et bien dessinées, avec d'un côté le bloc communiste soviétique, de l'autre les puissances fascistes de l'Axe, et enfin l'hégémonie américaine, vacille et tangué pourtant de manière incessante au gré des

¹⁴⁰ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Op. Cit. p. 65.

alliances et des intérêts dont les contours bougent en permanence. Rien n'est jamais acquis. Le monde ne cesse de se recomposer. Ainsi en va-t-il en 1945 avec l'arrivée du président Truman, franc-maçon et antifranquiste, que seules les personnalités catholiques et les hauts officiers de l'armée parviendront à infléchir. Aussi, durant toutes les années antérieures à 1953, la proximité de Franco avec le catholicisme, ses liens avec le Saint-Siège et l'effet de la « foi » sont précisément ce qui marquera la distance politique nécessaire pour démarquer le régime franquiste des fascismes hitlériens et mussoliniens d'une part, et pour permettre d'autre part de l'assimiler durablement à ce qui devient l'engagement politique majeur du monde libre, à savoir la lutte anticomuniste et antisoviétique¹⁴¹. La voie du religieux et de la croyance catholique enfiévrée sera également le grand gage du régime franquiste pour entrer peu à peu dans le cercle de la Maison Blanche et du Pentagone et dans le concert des nations, avec le soutien du Saint-Siège.

1. Avec le Concordat, la dictature militaire franquiste se trouve confirmée et renforcée

Au-delà de la reconnaissance des démocraties occidentales, le Concordat de 1953 actualise et renforce le caractère dictatorial du régime, notamment à travers les pouvoirs de censure supplémentaire dont jouira la hiérarchie catholique et qui font du régime et de son administration une véritable théocratie morale. Le régime peut désormais compter sur une unité de comportements, à l'aplomb d'une même doxa, sous la férule d'un même contrôle quotidien. L'Église indique ce qu'il convient de penser, de diffuser ou de mettre à l'index. La voici qui intervient dans différentes hiérarchies et en particulier avec *La Oficina Nacional de Clasificadora*, en plus et à côté de la censure exercée par le ministère public. Elle détient un droit discrétionnaire sur l'information et la culture. Elle peut donc intervenir sur toutes les productions écrites et audiovisuelles, avant mais aussi après que ces productions ont reçu l'aval de la censure ministérielle. Elle « obtient le droit de créer des journaux, des revues, et des stations de radio ». Son veto est supérieur à celui de la commission de censure, sans discussion

¹⁴¹ « La tentation pour les uns est d'emboîter le pas à la marche triomphale des nazis et des fascistes, et pour les autres l'affirmation des valeurs catholiques de résistance. Là se joue l'avenir de Franco. » In BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Op. Cit. p. 209. En plein conflit mondial, alors que la préoccupation ne s'exprime pas encore au grand jour, Franco désigne l'URSS comme le seul ennemi, exception faite pour Churchill qui, comme le note l'auteur, « autant que d'en terminer avec l'Axe, s'inquiète des relations qu'il faudra établir en Europe de l'après-guerre. », p. 243.

et immédiat. Il redescend verticalement par la voix du gouvernement qui se rend à ses dictats le doigt sur la couture du pantalon¹⁴². Román Gubern Garriga-Nogués écrit:

*La Iglesia se atribuía los mismos privilegios represores en materia de expresión pública que incumbían al Estado, mutilando películas ya censuradas por la Administración en clara vulneración del artículo 12 de los Fueros de los Españoles. Pero tal exceso fue tolerado por el Estado confesional, protector de los privilegios eclesiásticos que recibirían su consagración al firmarse el Concordato con la Santa Sede*¹⁴³.

Ainsi ce pouvoir exorbitant vient-il verrouiller davantage, si besoin était, une férule mise en place en 1937¹⁴⁴, qui incluait déjà l'Église et qui ne changera pas avant l'arrivée de Manuel Fraga Iribarne, en 1962. C'est dire si la liberté d'expression est muselée. Manuel Martín Espín rappelle à ce sujet à quel point l'Église exerce son contrôle et régent la vie culturelle espagnole en démultipliant sa présence :

*La Iglesia tendrá una enorme influencia sobre la realidad social en estos años. No solo estaba presente en las comisiones y las juntas de censura que afectaban tanto a los espectáculos públicos como a las publicaciones, sino que fuera ya de esa competencia, diversas jerarquías actuaron por su cuenta, instando al poder civil a actuaciones "más allá de la norma" que venían a representar medidas en clave puramente represiva. Esa competencia afectó especialmente al cine y al teatro*¹⁴⁵.

2. Libertés confisquées, une vie culturelle sous la férule de la double censure politique et religieuse

Arrêtons-nous un moment sur ce double pouvoir de censure, celui mis en place en 1937, auquel se superpose celui, discrétionnaire, accordée à l'Église en 1953. Le rappel de ce dispositif, qui s'appliquera aux trois films du corpus étudié dans la présente thèse, donne la mesure du régime de dictature unipersonnelle de l'Espagne pendant toute cette période. Rappelons que le décret du 19 novembre 1937 fixe l'ensemble d'un dispositif devenu très

¹⁴² GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – Llobregat, Ediciones Península, 1981, p. 134 à 137.

¹⁴³ *IBID.* p. 127.

¹⁴⁴ *IBID.* p. 26, 27. : “ Los fallos de la Junta serán inapelables” (art.4) con la consiguiente indefensión de sus víctimas, mediante un sistema represor que era considerado como servicio de utilidad pública y que debían costear sus víctimas, abandonando un canon por rollo (...)También merece señalarse que la citada Orden no ofrece criterios ni instrucciones concretas acerca de temas o escenas censurables, instaurando así el principio de la arbitrariedad e inherente infalibilidad jerárquicas y se atenía únicamente, en su artículo tercero “a las instrucciones que le dé la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda.”

¹⁴⁵ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 181.

pérenne. Défini dans le texte comme un service d'utilité publique : tous les scénarios de films de fiction tout comme ceux des documentaires d'actualité – *los noticiarios* – sont soumis à l'Assemblée Supérieure de Censure Cinématographique, présidée par un représentant de la Délégation d'État de la Presse et de la Propagande, assisté de quatre membres issus du corps militaire, phalangiste, de la JONS, et de l'autorité ecclésiastique, ce qui selon Román Gubern Garriga-Nogués « *institucionaliza el triunvirato censor Ejército - Falange - Iglesia y cada miembro tiene un suplente en caso de ausencia, enfermedad*¹⁴⁶. » Sans définition précise et concrète des éléments soumis à censure, le dispositif intègre l'arbitraire des censeurs dont la décision est sans appel et dont les arguments comme l'identité demeurent secrets. L'ensemble des modifications demandées, des coupures et des frais de dossier sont à la charge des maisons de production. La loi du 30 janvier 1938 en fixe le fonctionnement et l'intègre au Département National de Cinématographie, créé le 1^{er} avril 1938 sous la tutelle de la Direction Générale de la Propagande du ministère de l'Intérieur, administré alors par Serrano Suñer. La presse, quant à elle, est entièrement contrôlée par la loi du 22 avril 1938¹⁴⁷, qui abolit le quatrième pouvoir ; le cinéma est mis sous le contrôle et la surveillance de l'État¹⁴⁸. Le décret du 2 novembre 1938 affine encore le dispositif, la censure s'articule désormais autour de deux commissions : la commission de censure cinématographique pour tous les films de fiction, dirigée par le chef du Département de Cinématographie du Service National de Propagande, et l'Assemblée Supérieure de Censure cinématographique qui assure l'exclusivité des documentaires d'information et la révision des appels faits à la Commission. En avril 1941, sur le modèle de l'Italie de Mussolini, l'espagnol devient la seule langue autorisée à l'écran¹⁴⁹.

En 1951, le nouveau gouvernement espagnol, encore essentiellement militaire et au sein duquel aucune famille politique ne prédomine vraiment, voit néanmoins l'arrivée de l'Amiral

¹⁴⁶ Tout l'exposé ci-dessous du dispositif de censure depuis 1937 reprend les analyses de ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS depuis 1957, In - *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* - Op. Cit. p. 23 à 32.

¹⁴⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román -*La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – Op. Cit. p. 29 : L'auteur rappelle le serment exigé dans le cadre de la loi du 22 avril 1938, de la part des journalistes à l'issue de leurs études : “*Juro ante Dios, por España y su caudillo, servir a la Unidad, a la Grandeza y a la Libertad de la Patria con fidelidad íntegra y total a los principios del Estado Nacional Sindicalista, sin permitir jamás que la falsedad, la insidia la ambición tuerzan mi pluma en mi labor diaria.*”

¹⁴⁸ *IBID.* p. 27, 28 : “*El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria.*” - “*El Estado en todo caso, se reserva la producción de noticiarios y documentales políticos y de propaganda.*”

¹⁴⁹ *IBID.* p. 32. “*La filosofía del Estado unitarista, centralista y anti-autonomista que privaba en el gobierno de Burgos impregnó su práctica de represión lingüística en las diversas nacionalidades del Estado español.*”

Carrero Blanco¹⁵⁰ à la présidence du gouvernement dont le rôle dans l'ouverture économique et dans le contrôle politique du pays sera décisif ; il deviendra à partir de 1957 le bras droit du général Franco. À ses côtés est également nommé Gabriel Arias Salgado, à qui est confié le tout nouveau ministère de l'Information et du Tourisme¹⁵¹, créé cette même année. Au titre de l'Information, le ministre supervise à la fois l'ensemble de la vie culturelle et des médias et de son corrélat : la censure. D'obédience très catholique, Gabriel Arias Salgado conserve le portefeuille et impose une même politique de 1951 à 1961, c'est dire si la fêrule de la censure se fera sentir, ne variant pas d'une virgule durant toute la période. Deux catholiques et un monarchiste à signaler dans ce gouvernement qui garde tout de même sept personnalités militaires. Le nouveau décret du 16 juillet 1952, alors que la censure est sous la double tutelle du ministère du Commerce et du ministère de l'Information et du Tourisme, rend la censure d'autant plus efficace qu'elle découlera dorénavant d'une pression économique.

Ce décret, en vigueur jusqu'en 1962, institue un système de classifications distinctes des films selon la qualité estimée par le cercle des censeurs ; la principale récompense est la prise en charge, entre 25 % et jusqu'à près de 60 %, du montant du budget de production des films¹⁵². À compter du 2 mars 1952 puis du 2 février 1958, le système se raidit, pénalisant davantage encore les films considérés comme étant de qualité inférieure. Stratagème aussi retors qu'efficace pour conduire les gens de cinéma à s'autocensurer : « *En consecuencia, el productor era incitado por la legislación a producir una película que pudiera incluir, a criterio de la Junta de Clasificación, entre la gama abarcada desde el óptimo "Interés Nacional" a la categoría 2ª A. Por debajo de 2ª A, la inversión no resultaba rentable.* » En mai 1955, lors des conversations de Salamanque¹⁵³, alors que la principale demande des jeunes cinéastes de la

¹⁵⁰ « Este militar de carrera, lejos de representar una determinada familia política, tenía como nexo principal la fidelidad al dictador, fórmula que por encima de tendencias caracterizaría las relaciones de Franco con la clase política de apoyo al régimen, hecho bien visible sobre todo desde finales de esta década. », In MARTINEZ, Jesús A. - *Historia de España Siglo XX, 1939 – 1996 – Op. Cit.* p. 73.

¹⁵¹ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román attire l'attention sur l'association des deux substantifs suivants, « Tourisme » qui dénoterait plutôt une ouverture ne serait-ce qu'économique, et « Information » qui chapeaute dans une magistrale langue de bois l'ouverture par le contrôle et la censure. L'information est soustraite au contrôle du ministère de l'Éducation Nationale. Le changement ministériel du 18 juillet 1951 voit la création du nouveau ministère de l'Information et du Tourisme, confiée par la volonté de Franco à G. Arias Salgado, catholique intégriste, licencié de lettres classiques et d'humanités, ex-délégué national de la Presse et Propagande. Il gardera ce ministère de 1951 à 1962.

¹⁵² *IBID.* p. 133, liste des films concernés par le procédé.

¹⁵³ DE LA FUENTE, Manuel – *Madrid, visiones cinematográficas de los años 50 a los años 2000* – Paris, Éditions Atlande, 2014, p. 36. Les conversations de Salamanque, premières conversations Cinématographiques Nationales, ont lieu du 14 au 19 mai 1955, à Salamanque. Elles sont organisées par le ciné-club du SEU – Syndicat Espagnol Universitaire, groupe syndical officiel du franquisme à l'université – elles sont organisées et regroupent des

nouvelle tendance réaliste, tels que Basilio Martín, Juan Antonio Bardem, Luis Berlanga, Carlos Saura, Marco Ferreri, de *l'Instituto y Experiencias Cinematográficas*¹⁵⁴ (IEC) porte sur une clarification de la censure et non sur sa suppression, et provoque un tollé dans la société conservatrice. Les normes de censure demeurent. Elles ont même été dédoublées par celles accordées à l'Église avec le Concordat de 1953. À partir de 1957, Román na note un resserrement et une recrudescence de la censure alors même que l'Espagne se rapproche de plus en plus des démocraties occidentales.

*La censura retornó a sus criterios tradicionales y extendió su vigilancia, no únicamente a las tareas señaladas en el artículo 6º del Decreto en vigor (contenido moral, buenas costumbres, político y social), sino a áreas no previstas por la normativa*¹⁵⁵, écrit-il.

Il pointe notamment l'intervention d'une censure encore plus insaisissable, hors des circuits de l'État, et approuvée par la société conservatrice. Exercée par des instances de l'Église – en marge de leur représentation organique au sein de l'assemblée de Censure Cinématographique, comme, par exemple “La Oficina Nacional de Clasificadora” – cette forme de censure qui s'ajoute à la censure a parfois réussi à exclure du circuit de diffusion des films déjà autorisés par l'Assemblée de Censure, occasionnant de la sorte de graves préjudices économiques à des producteurs et des diffuseurs étrangers, notamment. Les co-productions entre l'Espagne et l'étranger viendront augmenter ces frictions. En témoigne le cas de *Viridiana* de Luis Buñuel, qui venait d'obtenir la Palme d'or à Cannes en 1961. Le film, qui avait intégré les coupures et amendements imposés par la Commission de Censure, représentait néanmoins officiellement l'Espagne à Cannes. Le lendemain de la récompense, il fit l'objet d'une acerbe critique dans *l'Organo Romano* du Vatican. L'impact fut immédiat. Le Directeur de la Cinématographie et du Théâtre du ministère de l'Information et du Tourisme (nom) qui avait réceptionné la Palme d'Or à Cannes, fut congédié tout comme le très catholique ministre Arias Salgado. En dépit du circuit officiel de censure parfaitement respecté, le film fut interdit, les bobines détruites et il s'en fallut de peu que toutes ne le fussent pour toujours. Seule la coproduction mexicaine du film permit de sauver quelques bobines. UNINCI, la maison de

tendances très hétéroclites de gens du cinéma proches des cercles du franquisme, tout comme ceux appartenant à la nouvelle émergence du cinéma réaliste.

¹⁵⁴ L'I.E.C est créé par le vice-secrétariat à l'Éducation en 1947 et lors des rencontres de Salamanque en 1955. La nouvelle génération de réalisateurs demande des normes de censures explicites et concrètes, identiques pour les films étrangers et espagnols, et rédigées par les professionnels du cinéma.

¹⁵⁵ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – Llobregat, Ediciones Península, 1981, p. 135,137.

production espagnole, créée par Juan Antonio Bardem, fut quant à elle liquidée. Ainsi la fêrle de la seule dictature en Europe occidentale s'accroît-elle de manière drastique avec le Concordat.

La consécration institutionnelle du Concordat confirme l'Église catholique comme deuxième pilier fondamental du régime dictatorial : le goupillon rejoint le sabre dans une parfaite alliance du religieux et du militaire. La reconnaissance officielle et formelle du Saint-Siège s'ajoute à ce pilier militaire indéfectible, premier fondement du régime franquiste depuis le coup d'État de 1936. Si l'Église avait soutenu le régime dès 1936, en revanche le Saint-Siège s'était montré prudent et discret après la déconvenue des concordats avec les pays de l'Axe. À partir de 1953, le religieux partage le plein pouvoir avec les militaires.

II. LES PACTES DE MADRID OU LE DÉBARQUEMENT MILITAIRE AMÉRICAIN EN ESPAGNE

Durant toute la période de négociation du Concordat se tisse une autre négociation dont les États-Unis ont pris l'initiative : celle des Pactes de Madrid qui sont signés le 26 septembre à Madrid et qui, selon Ángel Viñas, ont démarré dix-huit mois plus tôt. Du point de vue du Pentagone, l'Espagne doit intégrer le dispositif de défense du monde occidental, et ouvrir son territoire à l'installation de quatre bases militaires et navales américaines : trois bases aériennes à Morón, au sud de l'Espagne, à Torrejón de Ardoz en Castille et à Zaragoza en Aragon, et une quatrième base navale à Rota dans la province de Cadix, en Andalousie. Mais comment comprendre que le vainqueur de la Seconde Guerre mondiale, symbole du monde démocratique et zélé des libertés politiques individuelles, se rapproche d'un État ultra-conservateur qui confisque ces mêmes libertés au plan politique ? C'est que la partie qui se joue ne relève pas d'un rapprochement politique mais d'un accord militaire signé entre des militaires dans le cadre d'un réajustement majeur des nations, des alliances, du monde, autour de la question de la défense et de la suprématie militaire. Très vite, l'Espagne comprend que le changement de régime politique ne constitue guère une entrave¹⁵⁶. Ángel Viñas est très clair sur ce point : « *Una vez que quedó claro para el gobierno de Madrid que el precio de la ayuda que al régimen prestase la potencia líder en el mundo occidental no iba a consistir de ningún modo en exigencias de cambio político democratizador, el horizonte se vio despejado: cualquier precio*

¹⁵⁶ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* - ¹⁵⁶ Op. Cit. p. 28.

*podía pagarse... y se pagó*¹⁵⁷». Ces rapprochements marquent de ce point de vue « l'acceptation et la consolidation internationales du franquisme¹⁵⁸. » Et de fait, dans son mémorandum présenté le 1^{er} décembre 1949, qui a trait à l'aide économique réservée à l'Espagne¹⁵⁹, le gouvernement américain exprime très clairement sa position et ses réserves quant à la nature du régime politique de l'Espagne. Aussi, les demandes américaines portent dorénavant sur les informations et les données économiques que l'Espagne devra impérativement lui fournir.

Ainsi, le rapprochement entre les États-Unis et l'Espagne donne lieu à un accord militaire, opéré entre militaires pour des Pactes signés par des militaires. Et ce sont précisément les militaires américains, et non les politiques, qui contribuent au rapprochement avec l'Espagne¹⁶⁰, laquelle est une dictature dirigée par des militaires et dont les armées constituent le plus fidèle pilier idéologique du régime. Une institution dont Jésus A. Martínez rappelle les contours :

*Una institución fuertemente ideologizada precisamente en su papel político de defensa de los rasgos fundamentales del régimen. Por eso fue impermeable a cualquier cambio, sus códigos y sus conductas resultaron inmutables. Fue la pieza maestra del régimen que menos evolucionó y se adaptó a los tiempos. Creyéndose tradicionalmente su misión de atento vigilante de los principios del régimen, se distanció de la sociedad civil y mantuvo sus pautas de cohesión y su comunidad de valores: culto místico de la nación, visión dogmática e intransigente de la religión católica, proyección del orden, la jerarquía y la disciplina en la organización política y social, código del honor y una firme creencia en la superioridad de su misión salvadora de las esencias de la patria*¹⁶¹.

Présents à tous les niveaux de l'État et de la société, État, gouvernement, ministères, administration, police et justice, porteurs des valeurs du régime, ils forment un ceinturon de défense, de loyauté et de fidélité indéfectibles autour du Caudillo. Ils incarnent l'essentiel de la

¹⁵⁷ *IBID.* p. 28, 29 ainsi que le résumé de 26 pages remis à l'Espagne en 1952 d'un rapport de 96 pages destiné à l'exécutif américain par deux groupes de parlementaires en visite à Madrid, avec entrevue du général Franco en novembre 1951, et qui dissocie nettement les intérêts stratégiques et économiques mutuels de la question politique, p. 134 à 138.

¹⁵⁸ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – *Op. Cit.* p. 98.

¹⁵⁹ VIÑAS, Ángel, p. 46 : « *Estamos interesados en un mayor desarrollo de las relaciones económicas, mutuamente favorables, entre los Estados Unidos y España, aunque por consideraciones independientes de razones políticas.* », extrait de la misión Boada, documentada en MAE: Legajo R-10077, E 20, y en FRUS, 1949, tomo IV, p. 763-766

¹⁶⁰ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Madrid, Grijalbo, 1981, p. 28 : « *Los documentos norte americanos publicados permiten reconstruir las grandes líneas del proceso de acercamiento oficial, impulsado por los panificadores del Pentágono y ciertos círculos del Departamento de Estado, y ciertos círculos del Congreso.* »

¹⁶¹ MARTINEZ, Jesús A. (coord.) - *Historia de España Siglo XX 1939 – 1996* – *Op. Cit.* p. 74.

recomposition gouvernementale de 1951 et ne déclineront sur le plan politique qu'à partir de 1957, avec le départ de Muñoz Grandes, ministre des Armées depuis 1951, et alors que les technocrates font leur entrée au gouvernement. Pour l'heure, deux ans avant la nouvelle décennie des cinquante, la pression du Pentagone et de la haute hiérarchie militaire de l'United State Navy, soutenue par une partie des républicains et les cercles catholiques¹⁶² très actifs et proches de la Maison Blanche, lève les résistances du président Truman et d'une partie du Congrès¹⁶³. À l'été 1951, le général Eisenhower, alors chef d'État-Major de l'United States Army, déclarait aux membres de la Commission des Relations Extérieures du Sénat Américain, venus en visite en Europe et à Madrid, et qui avaient souligné l'état calamiteux dans lequel se trouvaient des forces de l'Armée de l'Air et de Terre espagnoles, que sans la collaboration de l'Espagne, il ne pourrait pourtant pas y avoir de défense de l'Europe occidentale¹⁶⁴.

De la sorte, ces jeux d'influences conjugués aux efforts d'un « *Spanish lobby* » constant à Washington depuis 1948, aboutiront aux Pactes de Madrid du 26 septembre 1953, lesquels scellent l'arrivée et l'installation des bases américaines en Espagne, alors que le pays ne fait pas partie du dispositif de l'OTAN. Pour autant, dans la perspective d'un conflit avec l'URSS, aux yeux des militaires américains, l'Espagne ne peut tout simplement pas rester neutre. Cette position de principe clairement affichée permet à l'Amiral Luis Carrero Blanco, lors d'une première entrevue avec un officier de l'United State Navy, en janvier 1948, d'insister sur la nécessité d'inscrire le programme d'aide économique des États-Unis pour l'Espagne dans le cadre de ces accords militaires :

*El entonces subsecretario de la Presidencia replicó que de ahí procedía la necesidad de fortalecerse económica, política y militarmente (...) Carrero Blanco recalcó la conveniencia de que se considerara lo económico dentro del cuadro político-militar*¹⁶⁵.

¹⁶² ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 132. Et VIÑAS, Ángel- *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Op. Cit. p. 43.

¹⁶³ *IBID.* p 109, 110, 11. La politique de l'ambassade espagnole à Washington, dirigée par José Félix de Lequerica, s'appuya sur l'entregent de cabinets de lobbying pour approcher les personnalités politiques, militaires et religieuses des secteurs catholiques qui pourraient être favorables au régime et influencer l'exécutif américain. Une des personnalités principales fut le cardinal Spellman, à la croisée des réseaux des catholiques irlandais, en lien direct avec Pie XII, très proche du Pentagone, grande figure médiatique aux États-Unis et qui, par ailleurs, connaissait déjà le ministre Martín Artajo. José Felix de Lequerica mit alors sur pied un très sélectif tourisme d'influence, invitant ces personnalités à visiter l'Espagne, à rencontrer des interlocuteurs triés sur le volet, de manière à transmettre, lors de leur retour, une autre vision du pays à l'exécutif américain.

¹⁶⁴ *IBID.* p. 93.

¹⁶⁵ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía* - Op. Cit. p. 34.

Cette position sera confirmée par le général Franco lui-même à compter de juillet 1951, alors qu'il reçoit à Madrid l'Amiral Forrest P. Sherman, Amiral de la United State Navy, commandant en chef de la VI^e flotte et fervent artisan de l'intégration de l'Espagne au dispositif de sécurité internationale¹⁶⁶. Avantage non négligeable pour un régime au bord de la faillite économique et un pays où la famine menace encore en 1950, le régime de Franco tirera des bénéfices importants des accords militaires de 1953. Les Pactes qui se préparent vont être assortis d'un soutien économique et surtout d'une manne financière orientés très concrètement – selon les indications de l'Amiral Sherman – vers la nécessaire consolidation des aéroports pour les rendre aptes à recevoir les bombardiers et le développement des voies de communication, des réseaux routier et ferroviaire, de manière à assurer le transport du matériel et des installations en toute sécurité¹⁶⁷. Quant au chef de l'État espagnol, il rappelle au cours de ses entretiens l'état de son pays, qui en dit long sur sa pauvreté : « *No se puede pedir a un pueblo que se prepare a la beligerancia si no están ampliamente cubiertas sus necesidades alimenticias (...) España no tiene en sus depósitos el carburante necesario, ni el trigo, ni otros numerosos elementos indispensables ; por falta de dólares vivimos al día y no es posible lanzarse a una guerra en estas condiciones*¹⁶⁸ ». À compter de 1952, lorsque Dwight Eisenhower¹⁶⁹ accède à la présidence des États-Unis, la négociation prend un tour plus rapide grâce à la conscience que le président américain a de l'importance cruciale de la question de l'énergie et du pétrole, auxquels l'Espagne a un accès privilégié en Afrique du Nord¹⁷⁰.

¹⁶⁶ *IBID.* p. 94 à 104.

¹⁶⁷ *IBID.* p. 85.

¹⁶⁸ *IBID.* p. 99, les propos ont été recueillis lors de la première rencontre, par Prat de Nantouillet, en présence également de l'ambassadeur plénipotentiaire américain en Espagne, Stanton Griffith, également dirigeant de la Paramount, l'une des plus grandes Majors de Hollywood (p. 139).

¹⁶⁹ Pour mémoire, D. Eisenhower est appelé au département de la Guerre après l'attaque de Pearl Harbor et intervient sous les ordres du général Marshall, lui-même conseiller militaire du président Roosevelt. En 1942, il devient commandant en chef des forces américaines en Europe et en 1943, il est choisi par Georges Marshall pour diriger le quartier général des forces alliées en Europe nord-occidentale et y mener l'opération « Overlord », nom de code de la bataille de Normandie lors du débarquement des forces alliées entre juin et août 1944. En décembre 1944, à l'issue de la capitulation sans condition de l'Allemagne, il obtient le second grade le plus élevé de l'armée de terre américaine. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il devient chef d'État-Major de l'United States Army où il succède à George Marshall et en 1950, il est nommé commandant suprême de l'OTAN par le président Truman, avant de lui succéder à la présidence des États-Unis en novembre, à laquelle il est élu en 1952, puis une seconde fois en 1956.

¹⁷⁰ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Op. Cit. p. 266.

1. Les clauses secrètes des Pactes de Madrid : coquille vide et perte de la souveraineté

Ainsi que l'explique Ángel Viñas, les Pactes de Madrid signés le 27 septembre 1953 ne sont ni un traité international, ni même un traité bilatéral mais un « *Executive agreement*¹⁷¹ », c'est-à-dire un simple accord, exclusivement militaire, qui n'est pas même ratifié par le Congrès américain. Or, ce « contrat » engage pourtant un véritable débarquement militaire américain sur le territoire espagnol, accord qui comporte par ailleurs des clauses secrètes, reconstituées grâce à des recherches d'archives et analysées dans le détail par l'historien Ángel Viñas¹⁷². Ces clauses sont au nombre de cinq : une clause secrète dans le corps général et les préliminaires de l'ensemble des articles, puis une série de quatre clauses secrètes relatives à l'installation technique et au statut des agents américains sur le territoire espagnol. Ces clauses ne seront publiées et connues de l'opinion qu'à partir des années 1980-1990. La pleine participation de l'Espagne dans l'hypothèse d'un conflit classique ou nucléaire est bien spécifiée : celle-ci s'engage en effet à « *défendre le monde occidental en cas de danger* » ; en revanche, la nature du danger et la zone géographique ne sont ni explicitées, ni délimitées, ce qui est contraire aux traités bilatéraux ou internationaux. L'accord ne suppose pas et ne mentionne pas davantage la moindre réciprocité. Rien n'est dit de l'engagement des États-Unis envers l'Espagne en cas d'attaque de cette dernière.

Ainsi vient à manquer dans le texte la clé de voûte de toute alliance : le principe de réciprocité¹⁷³. Caractérisées par le flou d'une rédaction insolite, les clauses constituent une véritable coquille vide où l'Espagne est seule à se voir engagée dans la perspective d'un conflit dont elle perd la maîtrise et qui lui fait perdre, avec la signature des Pactes, une grande partie de sa souveraineté. Cet accord sera pourtant libellé de la sorte jusqu'en 1970. Quant aux délais des pactes, excessivement longs, ils ont une durée initiale de dix ans, puis sont reconduits tous les cinq ans, par tacite reconduction. Actifs de 1953 à 1970, les Pactes précisent également qu'en cas de conflit, l'activation des bases américaines s'effectuera sous le contrôle des États-Unis. Leur unique contrainte alors serait l'obligation d'informer le gouvernement espagnol. Ángel Viñas éclaire ici son propos : l'installation des bases aériennes et navales américaines sur le sol espagnol fait partie intégrante du Master Plan des États-Unis dans les années 1950. En clair, le

¹⁷¹ *IBID.* p. 205.

¹⁷² *IBID.* p. 195 à 215, Ángel Viñas analyse en détail les pactes secrets et la réduction de la souveraineté espagnole.

¹⁷³ *IBID.* p. 200. Ángel Viñas signale néanmoins que cette clause de défense mutuelle est bien incluse dans le Traité de défense bilatérale, signé entre les États-Unis et la Corée en octobre 1953.

plan répond à la priorité pour les États-Unis de pouvoir installer au sud de l'Europe un déploiement efficace de bombardiers équipés d'armes nucléaires, et de pouvoir les approvisionner, à terre, en toute sécurité, dans des lieux disséminés. Les lieux d'implantation choisis pour les bases aériennes et navales en Espagne présentent l'avantage d'être suffisamment proches de l'URSS pour pouvoir l'attaquer et suffisamment loin des États-Unis pour que l'Amérique soit en mesure de prévenir toute attaque de la part de l'ennemi soviétique. Ces deux avantages que présente le territoire espagnol constituent, selon Ángel Viñas, un atout non négligeable qui verrouille un dispositif bien plus ample d'encerclement planétaire¹⁷⁴. Cette stratégie bien sûr évolutive est appelée à s'adapter à toute évolution ou à tout changement politique, comme au progrès des avancées technologiques de la période.

C'est ainsi qu'à la fin de la décennie, un rééquilibrage en faveur des forces navales doit intervenir : les bases américaines en mer peuvent alors équiper les sous-marins à propulsion nucléaire de missiles « *Polaris* ». Ces missiles auront la capacité d'atteindre le territoire soviétique à partir de la Péninsule Ibérique elle-même ; aussi les bases espagnoles des forces navales devront-elles également être en mesure d'organiser la riposte en cas de besoin. La perte de souveraineté de l'Espagne dans ces accords se vérifie un peu plus à la lumière des quatre clauses secrètes qui structurent l'ensemble des caractéristiques techniques d'implantation, et de celles relatives au statut des agents américains sur le sol espagnol. Espaces aériens, espaces terrestres et agents américains présents sur le sol et dans les eaux espagnoles sont sous le contrôle exclusif des militaires américains. Ángel Viñas indique que ces clauses prévoient la liberté totale de circulation des engins militaires comme des agents américains sur tout le territoire espagnol, dispensant ces derniers de l'obligation de passeport, ce qui plaçait le gouvernement espagnol dans l'incapacité de savoir précisément combien d'agents américains transitaient sur son sol. Sur le plan juridique, lors d'un conflit, le personnel américain relevait strictement des tribunaux américains et non des tribunaux espagnols¹⁷⁵. En cas d'urgence, les clauses secrètes laissent au commandement américain la pleine décision de faire survoler, décoller et atterrir les bombardiers nucléaires à partir de n'importe quel point de la Péninsule et vers n'importe quel point de la Péninsule. Quant à l'aide économique dépendant des pactes

¹⁷⁴ *IBID.* p. 236 à 239, pour le détail du Master Plan et de la stratégie de défense nucléaire des États-Unis et l'implantation de bases internationales.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel – *La penetración americana en España* – Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 111, pour le détail des pays concernés formant une toile d'encerclement de l'URSS.

¹⁷⁵ DELGADO, Lorenzo – ¿ *El amigo americano ? España y Estados Unidos durante el franquismo* - Instituto de Historia-CSIC. © Ediciones Universidad de Salamanca Stud. hist., H.a cont., 21, 2003, p. 231-276 – p. 244.

militaires, négociée par le président du gouvernement espagnol Luis Carrero Blanco, selon Ángel Viñas elle fut essentiellement investie dans les secteurs de l'économie de guerre liés à l'installation des bases¹⁷⁶. Ce n'est qu'à partir de 1957 et surtout de 1959 que les aides financières des États-Unis contraindront l'Espagne à s'ouvrir au principe du libre-échange et à entrer dans un système d'échanges économiques modernes. Ces Pactes, qui signent la perte de souveraineté de l'Espagne sur des questions stratégiques de défense, gratifient néanmoins amplement le régime franquiste et lui apportent une incomparable consolidation sur le plan international.

2. Un gain d'image incommensurable

Au premier rang des gratifications, se trouve un gain d'image incommensurable pour le régime franquiste, aussi bien sur le plan international que sur le plan intérieur.

Les Pactes offrent au général Franco la garantie d'un ré-ancrage et d'une solide stabilité politique ; il s'agit là non seulement du maintien du régime lui-même mais de sa consolidation dans ce qui constituera désormais son essence à l'échelle internationale : être un rempart contre le communisme. Franco peut se targuer d'être un visionnaire et s'enorgueillir de la reconnaissance du régime qu'il a instauré : « *Si la nación española, sirviendo a sus intereses y al de la defensa de Occidente, inicia por estos convenios con los Estados-Unidos de América, una estrecha colaboración, lo hace dejando a salvo nuestras peculiares ideologías y dentro de nuestras insobornable soberanía*¹⁷⁷ ». Et de fait, dans la lignée de la parfaite langue de bois politique, la presse affiche ce que le secret des Pactes sape, et salue la pleine souveraineté de l'État. En septembre 1953, le journal phalangiste *Arriba* clame en Une : « *La noticia de la firma llegó a conciencia de los españoles no como una lluvia providencial dentro del orden de las sublimes esperanzas, sino como un estricto convenio, como un negocio entre naciones en plenitud de soberanía*¹⁷⁸. » En réalité, l'Espagne, sans rien modifier de sa politique, se voyait courtiser par les puissants États-Unis pour s'unir contre l'ennemi commun. « *Franco no se había movido hacia la montaña : ésta se desplazaba hacia él*¹⁷⁹. »

¹⁷⁶ *IBID.* p. 270, 271.

¹⁷⁷ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – *Op. Cit.* p. 287.

¹⁷⁸ *IBID.* p. 279

¹⁷⁹ *IBID.* p. 97.

Aux yeux du monde comme à l'intérieur du pays, grâce à la double consécration des deux autorités suprêmes, religieuse et militaire, le Caudillo renforce la légende de la croisade engagée dès 1936 contre les communistes, terme consacré par Pie XII au lendemain de la victoire de 1939¹⁸⁰. Le voici, vingt ans plus tard, légitimé sur le plan politique par la première puissance mondiale. Ainsi le régime voit-il le coup d'État militaire de 1936, et les trois années de guerre civile, également légitimés au nom du nouveau paradigme de l'anticommunisme. La revue *Arriba* clame : « *Permanecíamos sobre la Europa en ruinas, campo de maniobras para el comunismo, como el único país que le habíamos vencido con armas y estábamos dispuestos, numantivamente, a no dejar pasar (...). Habíamos denunciado en su tiempo que la guerra civil europea solo serviría para que la URSS avanzase más profundamente hacia el corazón de la civilización occidental* ¹⁸¹. » Aussi, bien plus qu'un allié, les États-Unis apparaissent davantage comme un alter ego qui viendrait confirmer rétroactivement le sens de l'histoire et la clairvoyance politique du Caudillo. Le régime y gagne alors une sorte de rédemption historique : en dépit de très fortes tensions, le Caudillo avait fait preuve de pénétration et avait su maintenir le cap. « *Ello dió pie para echar una mirada retrospectiva autocomplaciente sobre el curso de actuación internacional del régimen, que habría mantenido relación amistosa con todas las naciones en los azarosos años de la segunda guerra mundial e intentando prevenir las consecuencias en la posguerra del «creciente poder» y de la «insaciable ambición soviética» y que, al no lograrlo, se había visto forzado a aguantar «un compás de espera en nuestras relaciones por cuanto a Europa se refriere* ¹⁸². »

Enfin, les louanges adressées par Martín Artajo au chef de l'État attribuent à lui seul « *la idea de un pacto bilateral* ¹⁸³ » et parachèvent une stature d'homme d'État visionnaire, profondément attaché à la paix, dont l'envergure historique est enfin reconnue¹⁸⁴. La reconnaissance de l'Espagne par les Pactes et l'omerta autour de leurs clauses secrètes valent à l'Espagne une forme d'équilibre politique intérieur très fort, tout au long de la décennie. Excepté avec les grèves de 1956, « *el régimen no se vio seriamente amenazado por las distintas*

¹⁸⁰ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Op. Cit. « Franco était « l'instrument providentiel de Dieu sur la Patrie » selon l'expression du Cardinal Gomá et l'image d'un Franco dépêché par la Providence divine pour sauver l'Espagne du chaos, reprise à l'envi par tous les organes de presse, sera utilisée tout au long de sa carrière par le caudillo. », p. 198.

¹⁸¹ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* - Op. Cit. p. 281.

¹⁸² *IBID.* p. 285.

¹⁸³ *IBID.* p. 284.

¹⁸⁴ *IBID.* p. 278.

oposiciones de muy diversa naturaleza y procedencia», note José Martínez¹⁸⁵. Guerre froide, aide américaine et reconnaissance internationale ont fait taire l'opposition historique du régime de la part des républicains, des socialistes, des anarchistes et des nationalistes. Les monarchistes, quant à eux, convaincus par la nouvelle forme monarchique de l'État, se sont résolus à la collaboration avec le régime¹⁸⁶. Franco est désormais « maître du jeu¹⁸⁷ ». De sorte qu'une nouvelle image du général Franco et de son régime se forge peu à peu : celle « du bon dictateur », fondée sur un état de paix, elle-même préservée grâce à lui et à l'union des valeurs d'ordre et de religion¹⁸⁸. Ángel Viñas montre de quelle manière les Pactes sont un retour vers l'essence politique de la Péninsule : « *los pactos reflejaban como España había vuelto a tener* » *ahora, desde los tiempos de los Austrias, una política internacional efectiva y significativa*¹⁸⁹. » Autrement dit, les Pactes de 1953, déterminants quant à l'évolution ultérieure de l'Espagne, sont présentés comme le gage d'une alliance profonde entre les deux nations, voire entre les deux empires. Cette représentation trouvera sa consécration en 1959, lors de la visite de Eisenhower à Madrid et de sa rencontre avec Franco.

Encore une fois, ce sont les États-Unis qui viennent vers l'Espagne lorsque les deux généraux se rencontrent. La visite, qualifiée par Antonio Niño « *à n'en pas douter de plus beau geste publicitaire d'appui à l'égard du gouvernement espagnol*¹⁹⁰ », vient clôturer vingt années de régime franquiste. Quant à lui, le président américain, qui reçoit l'accueil chaleureux d'une foule massive, n'est semble-t-il pas venu pour négocier mais pour parachever « *l'intégration officielle d'un pays jusque-là frappé d'ostracisme dans une normalité officielle*¹⁹¹. » Avec des résultats économiques au rendez-vous, l'Espagne entre dans la grande planification économique, la visite du Président Eisenhower marquant le sommet de la politique étrangère de Franco. Hautement relayée dans le discours diplomatique, politique et médiatique espagnol, la venue d'Eisenhower impose l'image d'une Espagne en paix et pour la paix, qui converse avec l'ami de toujours. Avant qu'il parte visiter les bases avec Franco, le président américain est accueilli à Madrid. La capitale apparaît comme une ville non seulement debout mais, à

¹⁸⁵ MARTINEZ Jesús. A (coord.) - *Historia de España - Siglo XX, 1939 – 1996* – p. 113.

¹⁸⁶ *IBID.* p. 113.

¹⁸⁷ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire- Op. Cit.* p. 291.

¹⁸⁸ *IBID.* p. 11.

¹⁸⁹ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía - Op. Cit.* p. 281.

¹⁹⁰ MONTERO José ; NIÑOS, Antonio - *Guerra Fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina – Op. Cit.* p. 204, 205.

¹⁹¹ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire- Op. Cit.* p. 352 à 354.

l'instar de l'archétype urbain américain, verticale dans son architecture. Avec le cortège officiel, l'Amérique défile dans la capitale et fait de Madrid le théâtre politique de son exhibition, un théâtre d'une ampleur internationale, haut lieu de la représentation des alliances. Madrid est la capitale des alliances, de toutes les alliances. Lorsque le maire de Madrid, le comte de Mayalde, remet au président américain les clés de Madrid, Manuel Vázquez Montalbán se souvient qu'il fit de même lorsqu'il reçut Himmler vingt ans auparavant¹⁹².

Pour l'heure, Madrid célèbre ce qu'elle présente comme son alliance avec le vainqueur de la Seconde Guerre mondiale et le principal allié de l'Atlantique Nord. Nous reviendrons plus avant sur l'importance et l'impact de cette visite sur le plan de l'image et des échos entre les trajectoires cinématographiques des films de notre corpus et le parcours urbain emprunté pour la visite officielle du président Américain.

3. Pactes de Madrid, un débarquement économique et financier

Dans un premier temps, et jusqu'en 1956, année qui s'ouvre sur une période de détente, l'ensemble des historiens s'accordent à dire que l'aide économique des États-Unis, pensée dans le cadre militaire des pactes, est d'abord tournée vers les perspectives d'un effort de guerre et principalement vers les besoins des installations militaires des Américains, contribuant ainsi à faire de la péninsule un marché américain captif. L'Espagne devient une succursale économique américaine¹⁹³. Les accords économiques imposaient un protocole de mesures économiques issues du modèle américain avec une série de points à respecter côté espagnol : créer la confiance monétaire avec la stabilisation de la monnaie et un budget de l'État à l'équilibre, faciliter le développement du commerce international et abolir le protectionnisme, et en particulier, une stricte application pour garantir que les fonds américains seraient bien utilisés à ce pour quoi ils étaient destinés et éviter de la sorte d'alimenter corruption et marché noir, très actifs en Espagne. Mais là aussi, Ángel Viñas met au jour des accords secrets dans le volet économique des Pactes de Madrid¹⁹⁴. Alors que les pactes d'aides économiques américains se

¹⁹² VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel – *La penetración americana en España* – Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 122.

¹⁹³ Pour Manuel Vázquez Montalbán, en 1959, l'Europe est sur le point de devenir une colonie américaine. In VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel – *La penetración americana en España* – Op. Cit. p. 214.

¹⁹⁴ VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* - Op. Cit. p. 261 à 274.

composent la plupart du temps de deux volets, le premier pour soutenir l'effort militaire d'implantation, le second pour renforcer l'économie du pays d'accueil, le cas de l'Espagne présente un traitement différent et tenu secret.

C'est en effet la totalité de l'aide américaine qui est consacrée au déploiement des bases militaires prévues dans les Pactes de Madrid et qui fait l'objet d'une lettre confidentielle, ce qui amène Ángel Viñas à conclure : « *En definitiva, los fondos de contrapartida se destinarían básicamente a atender a la financiación de proyectos relacionados de forma directa con el desarrollo del sector bélico de la economía (incluidos los transportes) y no tanto con la potenciación del sector civil de la misma, aspecto de la mayor importancia pero que hasta ahora ha sido ignorado sistemáticamente en la literatura*¹⁹⁵. » Antonio Niño et Lorenzo Delgado vont dans le même sens¹⁹⁶. Autre point, le traitement réservé à l'Espagne diffère de celui qui est réservé aux pays d'Europe occidentale. Manuel Vázquez Montalbán, qui, certes, n'est pas historien mais journaliste, revendique néanmoins une démarche scientifique dans son ouvrage écrit en 1974, « *La penetración americana en España* », qui s'appuie sur la lecture et l'analyse des archives déclassifiées du Pentagone en 1972. Il donne à voir comment, de 1946 à 1961, alors que pour l'ensemble des pays européens l'aide financière américaine se répartit entre 50 à 93 % de donations et le reste en crédits, pour l'Espagne l'équilibre est bien différent. Pour la Péninsule, 35 % de l'aide versée prendront la forme de donations, et 65 % de crédits¹⁹⁷.

La modélisation de la vie économique et financière de l'Espagne a pu être présentée comme une ouverture, certes contrainte dans un premier temps, mais une ouverture vers le progrès, la fin de la paupérisation, le développement d'une société de consommation et d'opulence qui, à leur tour, ont favorisé l'émergence de la bourgeoisie moyenne. Le signe des temps en était l'ouverture des frontières et l'arrivée de touristes qui ne manqueraient pas de faire évoluer les mentalités. Cette période appelée « période d'ouverture » pour l'Espagne, est à entendre sous l'angle strictement économique. Or, même sur ce plan, si en Espagne, l'amélioration de la vie économique concerne aussi des secteurs de la vie civile, Manuel Vázquez Montalbán rappelle combien ces progrès et l'opulence ont d'abord profité aux entreprises américaines qui se sont massivement installées sur le marché espagnol. À partir de 1959, le pays s'ouvre aux monopoles américains dans les domaines de l'industrie sidérurgique

¹⁹⁵ *IBID.* p. 270 et 271.

¹⁹⁶ NIÑO, Antonio – *La americanización de España* – Op. Cit. p. 44.

¹⁹⁷ VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel – *La penetración americana en España* - Op. Cit. p. 205, 206.

et chimique – U.S Steel, Standard Oil, Dupont de Nemours, Philips Petroleum, Monsanto, etc. –, de la parfumerie – Avon, Colgate-Palmolive – de l’automobile – Chrysler –, de l’électronique – General Electric, IBM. Dès 1959, les investissements financiers américains prennent de l’importance et l’auteur y voit un changement de cap idéologique de la part du gouvernement espagnol, davantage préoccupé par les investissements des entreprises étrangères que par l’ultranationalisme. La raison à cela est que l’Espagne présenterait désormais l’avantage d’être un havre de paix, épargné par les conflits sociaux qui rongent les démocraties voisines en butte, elles, aux revendications communistes. « *Los niveles reales de la penetración económica USA no son conocidos* », conclut l’auteur¹⁹⁸.

Si, pour Gerardo Núñez¹⁹⁹, les grands monopoles internationaux développent une stratégie clairement orientée en direction du marché espagnol, cette implantation se réalise d’abord au gré des intérêts des firmes et des secteurs jugés porteurs et non en fonction d’un plan politique de développement du pays. Environ 156 entreprises nord-américaines, parmi les 300 plus importantes des États-Unis, comptent 387 filiales installées en Espagne. Certains secteurs seraient d’ores et déjà contrôlés essentiellement par des firmes américaines, dont celui de l’alimentation qui compterait plus de 40 firmes américaines²⁰⁰. Lorenzo Delgado Escalonilla fait du Plan de Stabilisation de 1959 le tournant majeur de l’économie espagnole, qui permet d’assouplir considérablement les flux d’investissements étrangers, en particulier américains. Ainsi, dès 1960, l’Espagne accueille un grand nombre d’entreprises américaines qui drainèrent un niveau d’investissement américain équivalent à ce qu’il avait été de 1929 à 1943²⁰¹.

Ce glissement idéologique du politique vers le tout économique, mis en exergue par Manuel Vázquez Montalbán, représente un nouveau gain d’image pour l’Espagne. À deux égards : la grille de lecture mondiale est devenue économique, le libre-échange, la jauge d’évaluation du niveau de progrès et de modernité, la nouvelle abondance mercantile constituent les nouveaux indicateurs de mesure pour l’ensemble du monde ; de ce fait, ils contribuent à effacer la question de la confiscation de la liberté politique. Le mouvement, les flux et l’afflux de marchandises, l’accès au confort deviennent les nouveaux critères du bonheur de vivre et s’apparentent aux signes de la liberté. Les chiffres, les données quantitatives, les

¹⁹⁸ *IBID.* p. 210, 211.

¹⁹⁹ NÚÑEZ, Gerardo – *Los monopolios yanquis en España*-, cité par VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, p. 210.

²⁰⁰ *IBID.* p. 214, 215.

²⁰¹ DELGADO-GOMÉZ ESCALONILLA, Lorenzo, - *Las relaciones culturales entre España y los Estados-Unidos, de la Guerra Mundial a los pactos de 1953*- in Cuadernos de Historia Contemporánea, January 2003, p 231, 276. © Ediciones Universidad de Salamanca – p. 262.

montants des prêts financiers, d'exportation, de vente, de consommation se substituent également aux débats d'idées et aux grands principes démocratiques. Dans le cadre de la détente Est/Ouest impulsée par le Kremlin, a déjà pris place une nouvelle compétition, la compétition économique, et à partir de 1957, les États-Unis, première puissance économique mondiale, au centre des échanges, ont imposé au monde occidental les codes de lecture et les analyses des performances économiques qui sont les leurs. La nouvelle propagande devient une propagande économique.

Pour la première fois (...) les performances économiques deviennent un argument de propagande et même de légitimation. C'est à ce moment-là qu'apparut la manie du PNB ou du PIB, dont on s'envoyait les pourcentages de croissance à la tête – l'habitude de décrire l'économie en la résumant par cet indicateur est directement liée à la Guerre Froide²⁰².

Enfin, l'augmentation et la modernisation des échanges, le développement de la vie économique et l'augmentation indéniable du confort de vie des personnes (du moins en milieu urbain) créent un cercle vertueux de prospérité et de bien-être dont la diffusion laisse penser que les Espagnols vivent comme l'ensemble des citoyens des pays d'Europe occidentale. La logique des biens, des marchandises et des marchés semble avoir supplanter celle de l'expression et des droits politique des personnes et des citoyens.

III. CONCORDAT ET PACTES, UN ATTELAGE TRES EFFICACE : VERS LE CLUB DES ALLIES ET LES ORGANISMES INTERNATIONAUX

La signature à un mois d'intervalle du Concordat avec le Saint-Siège et des Pactes de Madrid avec les États-Unis compose une sorte d'attelage très efficace dont il convient de saisir l'intime suture. Grâce au Concordat, l'Espagne modifie son jeu d'alliances politiques et s'ouvre, grâce aux Pactes, toutes les portes d'accès au premier cercle des Alliés, tout en demeurant une dictature militaire. À travers ces signatures, le Saint-Siège et le Pentagone confèrent au régime de Franco un formidable capital symbolique au sens que lui donne Pierre Bourdieu²⁰³, lui attribuant aux yeux du monde ce qui lui manquait : légitimité politique et

²⁰² BAESCHLER Jean ; SOUTOU Georges-Henri – *Guerre économie et fiscalité* – Op. Cit. p. 171.

²⁰³ BOURDIEU, Pierre ; GUIBERT, Bernard – *L'État et la concentration du capital symbolique* – in Bruno Théret – *L'État, la finance et le social* – Paris, Éditions La Découverte/Recherches, p. 84 et 88. En ligne : <https://www.cairn.info/l-etat-la-finance-et-le-social---page-71.htm>

dimension internationale. Le Caudillo s'était déjà doté d'un capital juridique fort, avec la *Ley de Jefatura del Estado* de 1939, qui lui permettait de promulguer lois et décrets à sa convenance et de se dispenser de toute consultation institutionnelle ; avec la création des Cortes en 1942, c'est lui encore qui pouvait désigner chacun de ses membres, les révoquant à l'envi, et instituant de la sorte le « *digitalismo* », autrement dit le fait du prince²⁰⁴. Ce capital juridique est selon Pierre Bourdieu « le fondement de l'autorité spécifique du détenteur du pouvoir étatique et en particulier le fondement de son pouvoir très mystérieux de nommer ». La nomination, cet acte qui, dit-il, « obéit à une logique proche de celle de la magie telle que la décrit Marcel Mauss. » Le nom d'État sera ainsi « donné au dernier ou au premier maillon de la longue chaîne officielle des actes de la consécration ».

En l'occurrence, en Espagne, l'État est tout entier concentré dans la personne du chef de l'État, qui nomme, distribue charges militaires et politiques, honneurs, et également titres de noblesse. Le capital symbolique induit par le soutien du Saint-Siège et celui des États-Unis, première puissance mondiale, est comme le définit Bourdieu « la condition ou (...) l'accompagnement de toutes les autres formes de concentration ». Ce capital symbolique peut porter également sur n'importe quelle propriété – capital culturel, économique, militaire, etc. – dès lors que les acteurs sociaux sont en mesure de la percevoir, de la « connaître, de la reconnaître, de lui accorder de la valeur ». L'Église catholique est reconnue par les millions de catholiques du monde entier ; l'envergure militaire et économique des États-Unis l'est par toutes les puissances occidentales. Et de fait, ces deux signatures donnent le coup d'envoi de l'intégration de l'Espagne dans les grands organismes internationaux. Ainsi, au cours de la décennie, sans faire partie de l'OTAN et sans avoir bénéficié du plan Marshall, la dictature franquiste est accueillie par les pays d'Europe occidentale dans le concert des nations. Le 30 janvier 1951, l'Espagne entre à l'UNESCO ; le 15 décembre 1955, elle intègre l'ONU²⁰⁵, de sorte que « près de 19 ans après le coup d'État militaire qui avait déclenché la guerre civile, le régime personnel de Franco obtenait la reconnaissance internationale la plus officielle et la plus symbolique²⁰⁶. » ; le 25 mai 1956, elle est admise dans l'Organisation Internationale du Travail ; le 5 mars 1957, dans l'Organisation Internationale de l'Énergie Atomique, le 10 janvier 1958, dans l'Organisation Européenne de Coopération Économique ; le 20 mai 1958,

²⁰⁴ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*- Op. Cit. p. 197 et 245.

²⁰⁵ Résolution n° 109 du Conseil de Sécurité de l'ONU du 14.12.1955, avec une majorité de 55 voix pour, 2 abstentions.

¹⁵⁰ RODRIGUES, Denis - *L'Espagne sous le régime de Franco* – Op. Cit. p. 184 et 185.

concomitamment, au Fonds Monétaire International et à la Banque Internationale pour le Reconstruction et le Développement.

Parce qu'il relève du capital symbolique, l'attelage militaro-religieux de 1953 révèle autant qu'il déclenche les points de capiton qui rapprochent bien plus qu'on ne le pense l'Espagne de Franco de l'Amérique de Truman et d'Eisenhower. Leur obsession politique commune se teinte aussi d'une ferveur religieuse tout aussi commune qui devient un plaidoyer international pour la défense de la civilisation, fondé sur l'ordre moral de la foi, et dont la puissance militaire est le bras armé.

1. L'Espagne de Franco, l'Amérique de Truman et d'Eisenhower, deux grands points de capiton

Dans la première partie de la décennie des cinquante, l'Espagne et les États-Unis partagent un même anticommunisme et une même ferveur religieuse, qui en sera la cheville ouvrière. Désormais, l'un n'ira pas sans l'autre. Ce phénomène est particulièrement aigu dans la période de négociation qui prépare la signature des Pactes militaires et au moment de la signature du Concordat.

a. L'anticommunisme

À la fin des années quarante et au début des années cinquante, les États-Unis sont gagnés, depuis les plus hautes instances de l'État jusqu'aux studios de Hollywood, par la question du communisme, qui devient un enjeu majeur de politique intérieure. Elle culmine avec McCarthy, à travers la « peur du rouge » et « la chasse aux sorcières » qui fonctionnent sur le principe de la délation et de l'auto-accusation. Juan José Daza del Castillo le rappelle : « *En Hollywood, una orden gubernamental exige que todo director que vaya a iniciar el rodaje de una película debe hacer una declaración jurada de que no es comunista ni simpatizante del comunismo*²⁰⁷. » Le pays subit une charge anticommuniste d'une rare virulence de 1947 jusqu'en 1954. Le président Truman lance en 1946 une vaste enquête sur la loyauté des fonctionnaires fédéraux pour en débusquer les éléments subversifs, soit fascistes, soit communistes. Mais, en mars de la même année, l'*Executive Order 9835* rend le programme permanent et les enquêtes gagnent

²⁰⁷ DAZA DEL CASTILLO, Juan José - *75 años de estrenos en cine en Madrid*, Tomo II 1949-1958, Madrid, La Librería, p. 44.

tous les corps d'État, de l'armée, de l'éducation et de la vie civile américaine²⁰⁸. La même année, la commission des activités anti-américaines (la HUAC) étend ses investigations au domaine du cinéma et convoque en octobre 1947 des personnalités d'Hollywood suspectées d'être des sympathisants communistes. La MPAA (*Motion Picture Association of America*) qui regroupe les intérêts des huit grandes Majors hollywoodiennes déclare alors qu'elle n'emploiera plus de personnel communiste, déclaration qui marque ainsi le début de la liste noire. La chasse aux sorcières est définitivement déclenchée lors du discours de McCarthy, sénateur et président du Congrès, qui dénonce en février 1950 la présence de communistes au sein du Département d'État. Son acharnement contre le général Marshall puis contre l'armée américaine finira par signer la fin de sa puissance, jusqu'à la motion de censure déposée contre lui au Sénat en juillet 1954. Pour autant, durant ces quatre années, ce sont des dizaines de milliers de fonctionnaires qui auront été inquiétés, plusieurs milliers de démissions provoquées et des centaines de révocations prononcées.

Pour ce qui est de sa politique internationale, afin de contrer l'expansionnisme politique de l'Union soviétique, le président Truman décide d'apporter son aide à la ligne anticomuniste très intransigente poursuivie par Pie XII au Vatican, de 1946 à 1957. La collaboration entre les États-Unis et le Vatican sera très étroite jusqu'en 1952, moment où le

²⁰⁸

<https://www.presidency.ucsb.edu/documents/executive-order-9835-prescribing-procedures-for-the-administration-employees-loyalty-33rd-President-of-the-United-States-1945-1953>

Executive Order 9835—Prescribing Procedures for the Administration of an Employees Loyalty Program in the Executive Branch of the Government March 21, 1947 : WHEREAS maximum protection must be afforded the United States against infiltration of disloyal persons into the ranks of its employees, and equal protection from unfounded accusations of disloyalty must be afforded the loyal employees of the Government: NOW, Therefore, by virtue of the authority vested in me by the Constitution and statutes of the United States, including the Civil Service Act of 1883 (22 Stat. 403), as amended, and section 9A of the act approved August 2, 1939 (18 U.S.C. 61i), and as President and Chief Executive of the United States, it is hereby, in the interest of the internal management of the Government, ordered as follows: (...)

1. *An investigation shall be made of all applicants at all available pertinent sources of information and shall include reference to:*

Federal Bureau of Investigation files.

Civil Service Commission files.

Military and naval intelligence files.

The files of any other appropriate government investigative or intelligence agency.

House Committee on un-American Activities files.

Local law-enforcement files at the place of residence and employment of the applicant, including municipal, county, and State law-enforcement files.

Schools and colleges attended by applicant.

Former employers of applicant.

References given by applicant.

(...) Any other appropriate source.

The head of each department and agency in the executive branch of the Government shall be personally responsible for an effective program to assure that disloyal civilian officers or employees are not retained in employment in his department or agency.

pays subit un front intérieur composé des églises protestantes, inquiètes de l'essor de la puissance du catholicisme sur le territoire américain. Parce qu'il est convaincu « *qu'une paix durable ne peut être établie que sur des principes chrétiens* »²⁰⁹, la lettre de Harry Truman envoyée à Pie XII et publiée par le Pape en 1947 fait foi de la volonté présidentielle américaine d'une alliance morale avec le Vatican. Les échanges entre les deux hommes d'État témoignent du poids religieux apporté à la contention politique et économique contre le communisme à compter de 1947. Il apparaît dès lors qu'aux États-Unis, comme en Europe et comme en Espagne, la question religieuse s'installe au cœur de la question politique. Pendant une bonne partie des treize années de son pontificat d'après-guerre, Pie XII suivra une ligne anticommuniste intransigeante et pour ce faire, il soulignera l'importance de l'enseignement catholique contre l'URSS et se rapprochera de l'Ouest. Le pape et le président semblent avoir partagé la conviction qu'il leur fallait allier leur autorité spirituelle et leur puissance économique et militaire pour lutter contre l'expansionnisme communiste. À cet égard, l'universitaire Elizabeth Spalding estime que l'historiographie a très largement négligé la dimension religieuse et morale de la politique d'endiguement de Truman¹⁵⁵. Il en va de même pour l'historienne Diane Kirby, qui estime que :

*Le président Harry S. Truman a fait de la religion une partie intégrante de sa campagne de Guerre Froide visant à convaincre le peuple américain de renoncer à l'isolationnisme, d'accepter [...] un rôle de leadership mondial et de refouler le communisme*²¹⁰.

b. La ferveur religieuse

En corollaire de l'anticommunisme de rigueur qui marque les deux présidences américaines de Harry Truman (1948) puis de Dwight Eisenhower (1952), celles-ci se saisissent de la question religieuse et affichent la foi chrétienne comme la garantie morale et politique du monde libre. Le catholicisme devient anticommunisme par excellence, surtout lorsque, en Italie, les communistes menacent de l'emporter aux élections de 1949 contre la Démocratie chrétienne. Dès lors, le Vatican coupe court à pareille tentation et publie un décret frappant

²⁰⁹ NOUAILHAT - *Un chrétien à la Maison Blanche* - p. 122. In GAYTE, Maris – *Les États-Unis et le Vatican, analyse d'un rapprochement 1981-1989* – Paris III, Science politique, Université de la Sorbonne Nouvelles, 2010, français. NNT 2010PA030046

²¹⁰ GAYTE, Maris – *Les États-Unis et le Vatican, analyse d'un rapprochement 1981-1989* – Paris, Science politique, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2010, français. NNT 2010PA030046 - qui cite Elizabeth Spalding, "We Must Put On the Armor of God", in Mark J. Rozell et Whitney Gleaves (dir.), *Religion and the American Presidency* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), p. 107. Kirby, - *Harry Truman's Religious Legacy: the Holy Alliance, Containment and the Cold War*", p. 7.

d'excommunication toute personne²¹¹ associée au communisme. Ainsi, sous les deux présidences, la question religieuse colore toute l'idéologie du monde libre et fait de leur politique une question de civilisation. À la fois très pragmatique et destinée à suturer les points de division en interne, et à maintenir les alliances sur le plan international, cette stratégie marque une volonté de conquête et d'expansion propre à la suprématie d'une hégémonie :

La doctrine du « containment », telle que l'imaginait Truman, s'inscrivait dans une véritable guerre des civilisations opposant « la civilisation chrétienne » à « l'ennemi commun » (l'Union soviétique), qui - précisait le Président - cherchait à remplacer le message de la « Révélation » par « la doctrine marxiste du communisme athée ». L'objectif ultime d'une « nation chrétienne » comme les États-Unis était donc la création d'un nouvel « ordre moral » applicable au reste du monde. (...) Mais cette religiosité avait une fonction politique : elle renforçait le patriotisme américain à une époque où les divisions internes, exacerbées par le Maccarthysme, et la menace externe des régimes communistes, soviétiques et chinois, semblaient menacer la survie même de la démocratie américaine²¹².

Si la présidence de Eisenhower semble marquer une distanciation avec le Vatican, en revanche elle ouvre une « ère de religiosité publique aux États-Unis. » Baptisé tardivement, en février 1953, à la National Presbyterian Church de Washington DC., le trente-quatrième président des États-Unis affirme alors :

...que « la foi en Dieu est le fondement nécessaire d'une nation libre » et il ajoutait, contre toute évidence, que « les Pères fondateurs avaient inscrit leur foi religieuse dans les documents fondateurs de la nation » et placé leur croyance en Dieu « à la base de [ses] institutions²¹³ ».

Avec le président Eisenhower, les États-Unis deviennent une nation chrétienne qui affiche le religieux sur tous les lieux et les symboles forts du pouvoir de l'État et de la vie politique : le drapeau, les billets et la monnaie, au Congrès, dans les Cours de Justice²¹⁴. À compter de la loi du Congrès de juin 1954, le serment au drapeau se prête désormais sous l'égide

²¹¹ IBJERRY, Bergman - *Religion and the Presidency of Dwight Eisenhower* - Éditions Gastón Espinosa (ed.), *Religion and the American Presidency: George Washington to George W. Bush with Commentary and Primary Sources* - New York, Columbia University Press, 2009, p. 266. Cet ouvrage constitue une source irremplaçable sur le rôle de la religion dans la vie de douze présidents américains, de George Washington à George W. Bush. - In : LACORNE, Denis - *Quelle place faut-il accorder à la religion dans la conduite de la politique étrangère des États-Unis ?* - Dans *Critique internationale* 2010/4 (n° 49), p. 159 à 169 – En ligne : Cairn.info- <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2010-4-page-159.htm> 7/10 17/12/2019 *IBID.* p. 74.

²¹² Lettre de Harry Truman à Pie XII, 11 août 1948, citée dans W. INBODEN, *Religion and American Foreign Policy, 1945- 1960: The Soul of Containment*, *Op. Cit.* p. 112. ^[1]^[2]^[3]^[4]^[5]^[6]^[7]^[8]^[9]^[10]^[11]^[12]^[13]^[14]^[15]^[16]^[17]^[18]^[19]^[20]^[21]^[22]^[23]^[24]^[25]^[26]^[27]^[28]^[29]^[30]^[31]^[32]^[33]^[34]^[35]^[36]^[37]^[38]^[39]^[40]^[41]^[42]^[43]^[44]^[45]^[46]^[47]^[48]^[49]^[50]^[51]^[52]^[53]^[54]^[55]^[56]^[57]^[58]^[59]^[60]^[61]^[62]^[63]^[64]^[65]^[66]^[67]^[68]^[69]^[70]^[71]^[72]^[73]^[74]^[75]^[76]^[77]^[78]^[79]^[80]^[81]^[82]^[83]^[84]^[85]^[86]^[87]^[88]^[89]^[90]^[91]^[92]^[93]^[94]^[95]^[96]^[97]^[98]^[99]^[100]^[101]^[102]^[103]^[104]^[105]^[106]^[107]^[108]^[109]^[110]^[111]^[112]^[113]^[114]^[115]^[116]^[117]^[118]^[119]^[120]^[121]^[122]^[123]^[124]^[125]^[126]^[127]^[128]^[129]^[130]^[131]^[132]^[133]^[134]^[135]^[136]^[137]^[138]^[139]^[140]^[141]^[142]^[143]^[144]^[145]^[146]^[147]^[148]^[149]^[150]^[151]^[152]^[153]^[154]^[155]^[156]^[157]^[158]^[159]^[160]^[161]^[162]^[163]^[164]^[165]^[166]^[167]^[168]^[169]^[170]^[171]^[172]^[173]^[174]^[175]^[176]^[177]^[178]^[179]^[180]^[181]^[182]^[183]^[184]^[185]^[186]^[187]^[188]^[189]^[190]^[191]^[192]^[193]^[194]^[195]^[196]^[197]^[198]^[199]^[200]^[201]^[202]^[203]^[204]^[205]^[206]^[207]^[208]^[209]^[210]^[211]^[212]^[213]^[214]^[215]^[216]^[217]^[218]^[219]^[220]^[221]^[222]^[223]^[224]^[225]^[226]^[227]^[228]^[229]^[230]^[231]^[232]^[233]^[234]^[235]^[236]^[237]^[238]^[239]^[240]^[241]^[242]^[243]^[244]^[245]^[246]^[247]^[248]^[249]^[250]^[251]^[252]^[253]^[254]^[255]^[256]^[257]^[258]^[259]^[260]^[261]^[262]^[263]^[264]^[265]^[266]^[267]^[268]^[269]^[270]^[271]^[272]^[273]^[274]^[275]^[276]^[277]^[278]^[279]^[280]^[281]^[282]^[283]^[284]^[285]^[286]^[287]^[288]^[289]^[290]^[291]^[292]^[293]^[294]^[295]^[296]^[297]^[298]^[299]^[300]^[301]^[302]^[303]^[304]^[305]^[306]^[307]^[308]^[309]^[310]^[311]^[312]^[313]^[314]^[315]^[316]^[317]^[318]^[319]^[320]^[321]^[322]^[323]^[324]^[325]^[326]^[327]^[328]^[329]^[330]^[331]^[332]^[333]^[334]^[335]^[336]^[337]^[338]^[339]^[340]^[341]^[342]^[343]^[344]^[345]^[346]^[347]^[348]^[349]^[350]^[351]^[352]^[353]^[354]^[355]^[356]^[357]^[358]^[359]^[360]^[361]^[362]^[363]^[364]^[365]^[366]^[367]^[368]^[369]^[370]^[371]^[372]^[373]^[374]^[375]^[376]^[377]^[378]^[379]^[380]^[381]^[382]^[383]^[384]^[385]^[386]^[387]^[388]^[389]^[390]^[391]^[392]^[393]^[394]^[395]^[396]^[397]^[398]^[399]^[400]^[401]^[402]^[403]^[404]^[405]^[406]^[407]^[408]^[409]^[410]^[411]^[412]^[413]^[414]^[415]^[416]^[417]^[418]^[419]^[420]^[421]^[422]^[423]^[424]^[425]^[426]^[427]^[428]^[429]^[430]^[431]^[432]^[433]^[434]^[435]^[436]^[437]^[438]^[439]^[440]^[441]^[442]^[443]^[444]^[445]^[446]^[447]^[448]^[449]^[450]^[451]^[452]^[453]^[454]^[455]^[456]^[457]^[458]^[459]^[460]^[461]^[462]^[463]^[464]^[465]^[466]^[467]^[468]^[469]^[470]^[471]^[472]^[473]^[474]^[475]^[476]^[477]^[478]^[479]^[480]^[481]^[482]^[483]^[484]^[485]^[486]^[487]^[488]^[489]^[490]^[491]^[492]^[493]^[494]^[495]^[496]^[497]^[498]^[499]^[500]^[501]^[502]^[503]^[504]^[505]^[506]^[507]^[508]^[509]^[510]^[511]^[512]^[513]^[514]^[515]^[516]^[517]^[518]^[519]^[520]^[521]^[522]^[523]^[524]^[525]^[526]^[527]^[528]^[529]^[530]^[531]^[532]^[533]^[534]^[535]^[536]^[537]^[538]^[539]^[540]^[541]^[542]^[543]^[544]^[545]^[546]^[547]^[548]^[549]^[550]^[551]^[552]^[553]^[554]^[555]^[556]^[557]^[558]^[559]^[560]^[561]^[562]^[563]^[564]^[565]^[566]^[567]^[568]^[569]^[570]^[571]^[572]^[573]^[574]^[575]^[576]^[577]^[578]^[579]^[580]^[581]^[582]^[583]^[584]^[585]^[586]^[587]^[588]^[589]^[590]^[591]^[592]^[593]^[594]^[595]^[596]^[597]^[598]^[599]^[600]^[601]^[602]^[603]^[604]^[605]^[606]^[607]^[608]^[609]^[610]^[611]^[612]^[613]^[614]^[615]^[616]^[617]^[618]^[619]^[620]^[621]^[622]^[623]^[624]^[625]^[626]^[627]^[628]^[629]^[630]^[631]^[632]^[633]^[634]^[635]^[636]^[637]^[638]^[639]^[640]^[641]^[642]^[643]^[644]^[645]^[646]^[647]^[648]^[649]^[650]^[651]^[652]^[653]^[654]^[655]^[656]^[657]^[658]^[659]^[660]^[661]^[662]^[663]^[664]^[665]^[666]^[667]^[668]^[669]^[670]^[671]^[672]^[673]^[674]^[675]^[676]^[677]^[678]^[679]^[680]^[681]^[682]^[683]^[684]^[685]^[686]^[687]^[688]^[689]^[690]^[691]^[692]^[693]^[694]^[695]^[696]^[697]^[698]^[699]^[700]^[701]^[702]^[703]^[704]^[705]^[706]^[707]^[708]^[709]^[710]^[711]^[712]^[713]^[714]^[715]^[716]^[717]^[718]^[719]^[720]^[721]^[722]^[723]^[724]^[725]^[726]^[727]^[728]^[729]^[730]^[731]^[732]^[733]^[734]^[735]^[736]^[737]^[738]^[739]^[740]^[741]^[742]^[743]^[744]^[745]^[746]^[747]^[748]^[749]^[750]^[751]^[752]^[753]^[754]^[755]^[756]^[757]^[758]^[759]^[760]^[761]^[762]^[763]^[764]^[765]^[766]^[767]^[768]^[769]^[770]^[771]^[772]^[773]^[774]^[775]^[776]^[777]^[778]^[779]^[780]^[781]^[782]^[783]^[784]^[785]^[786]^[787]^[788]^[789]^[790]^[791]^[792]^[793]^[794]^[795]^[796]^[797]^[798]^[799]^[800]^[801]^[802]^[803]^[804]^[805]^[806]^[807]^[808]^[809]^[810]^[811]^[812]^[813]^[814]^[815]^[816]^[817]^[818]^[819]^[820]^[821]^[822]^[823]^[824]^[825]^[826]^[827]^[828]^[829]^[830]^[831]^[832]^[833]^[834]^[835]^[836]^[837]^[838]^[839]^[840]^[841]^[842]^[843]^[844]^[845]^[846]^[847]^[848]^[849]^[850]^[851]^[852]^[853]^[854]^[855]^[856]^[857]^[858]^[859]^[860]^[861]^[862]^[863]^[864]^[865]^[866]^[867]^[868]^[869]^[870]^[871]^[872]^[873]^[874]^[875]^[876]^[877]^[878]^[879]^[880]^[881]^[882]^[883]^[884]^[885]^[886]^[887]^[888]^[889]^[890]^[891]^[892]^[893]^[894]^[895]^[896]^[897]^[898]^[899]^[900]^[901]^[902]^[903]^[904]^[905]^[906]^[907]^[908]^[909]^[910]^[911]^[912]^[913]^[914]^[915]^[916]^[917]^[918]^[919]^[920]^[921]^[922]^[923]^[924]^[925]^[926]^[927]^[928]^[929]^[930]^[931]^[932]^[933]^[934]^[935]^[936]^[937]^[938]^[939]^[940]^[941]^[942]^[943]^[944]^[945]^[946]^[947]^[948]^[949]^[950]^[951]^[952]^[953]^[954]^[955]^[956]^[957]^[958]^[959]^[960]^[961]^[962]^[963]^[964]^[965]^[966]^[967]^[968]^[969]^[970]^[971]^[972]^[973]^[974]^[975]^[976]^[977]^[978]^[979]^[980]^[981]^[982]^[983]^[984]^[985]^[986]^[987]^[988]^[989]^[990]^[991]^[992]^[993]^[994]^[995]^[996]^[997]^[998]^[999]^[1000]^[1001]^[1002]^[1003]^[1004]^[1005]^[1006]^[1007]^[1008]^[1009]^[1010]^[1011]^[1012]^[1013]^[1014]^[1015]^[1016]^[1017]^[1018]^[1019]^[1020]^[1021]^[1022]^[1023]^[1024]^[1025]^[1026]^[1027]^[1028]^[1029]^[1030]^[1031]^[1032]^[1033]^[1034]^[1035]^[1036]^[1037]^[1038]^[1039]^[1040]^[1041]^[1042]^[1043]^[1044]^[1045]^[1046]^[1047]^[1048]^[1049]^[1050]^[1051]^[1052]^[1053]^[1054]^[1055]^[1056]^[1057]^[1058]^[1059]^[1060]^[1061]^[1062]^[1063]^[1064]^[1065]^[1066]^[1067]^[1068]^[1069]^[1070]^[1071]^[1072]^[1073]^[1074]^[1075]^[1076]^[1077]^[1078]^[1079]^[1080]^[1081]^[1082]^[1083]^[1084]^[1085]^[1086]^[1087]^[1088]^[1089]^[1090]^[1091]^[1092]^[1093]^[1094]^[1095]^[1096]^[1097]^[1098]^[1099]^[1100]^[1101]^[1102]^[1103]^[1104]^[1105]^[1106]^[1107]^[1108]^[1109]^[1110]^[1111]^[1112]^[1113]^[1114]^[1115]^[1116]^[1117]^[1118]^[1119]^[1120]^[1121]^[1122]^[1123]^[1124]^[1125]^[1126]^[1127]^[1128]^[1129]^[1130]^[1131]^[1132]^[1133]^[1134]^[1135]^[1136]^[1137]^[1138]^[1139]^[1140]^[1141]^[1142]^[1143]^[1144]^[1145]^[1146]^[1147]^[1148]^[1149]^[1150]^[1151]^[1152]^[1153]^[1154]^[1155]^[1156]^[1157]^[1158]^[1159]^[1160]^[1161]^[1162]^[1163]^[1164]^[1165]^[1166]^[1167]^[1168]^[1169]^[1170]^[1171]^[1172]^[1173]^[1174]^[1175]^[1176]^[1177]^[1178]^[1179]^[1180]^[1181]^[1182]^[1183]^[1184]^[1185]^[1186]^[1187]^[1188]^[1189]^[1190]^[1191]^[1192]^[1193]^[1194]^[1195]^[1196]^[1197]^[1198]^[1199]^[1200]^[1201]^[1202]^[1203]^[1204]^[1205]^[1206]^[1207]^[1208]^[1209]^[1210]^[1211]^[1212]^[1213]^[1214]^[1215]^[1216]^[1217]^[1218]^[1219]^[1220]^[1221]^[1222]^[1223]^[1224]^[1225]^[1226]^[1227]^[1228]^[1229]^[1230]^[1231]^[1232]^[1233]^[1234]^[1235]^[1236]^[1237]^[1238]^[1239]^[1240]^[1241]^[1242]^[1243]^[1244]^[1245]^[1246]^[1247]^[1248]^[1249]^[1250]^[1251]^[1252]^[1253]^[1254]^[1255]^[1256]^[1257]^[1258]^[1259]^[1260]^[1261]^[1262]^[1263]^[1264]^[1265]^[1266]^[1267]^[1268]^[1269]^[1270]^[1271]^[1272]^[1273]^[1274]^[1275]^[1276]^[1277]^[1278]^[1279]^[1280]^[1281]^[1282]^[1283]^[1284]^[1285]^[1286]^[1287]^[1288]^[1289]^[1290]^[1291]^[1292]^[1293]^[1294]^[1295]^[1296]^[1297]^[1298]^[1299]^[1300]^[1301]^[1302]^[1303]^[1304]^[1305]^[1306]^[1307]^[1308]^[1309]^[1310]^[1311]^[1312]^[1313]^[1314]^[1315]^[1316]^[1317]^[1318]^[1319]^[1320]^[1321]^[1322]^[1323]^[1324]^[1325]^[1326]^[1327]^[1328]^[1329]^[1330]^[1331]^[1332]^[1333]^[1334]^[1335]^[1336]^[1337]^[1338]^[1339]^[1340]^[1341]^[1342]^[1343]^[1344]^[1345]^[1346]^[1347]^[1348]^[1349]^[1350]^[1351]^[1352]^[1353]^[1354]^[1355]^[1356]^[1357]^[1358]^[1359]^[1360]^[1361]^[1362]^[1363]^[1364]^[1365]^[1366]^[1367]^[1368]^[1369]^[1370]

de Dieu « *Under God* », Les États-Unis deviennent la nation croyante versus le monde communiste athée et ce faisant, ils introduisent « *ce dieu de la Guerre Froide* ²¹⁵ » dans toutes les écoles du pays lors de la cérémonie du serment et le gravent sur tous les billets de banque : « *In God we trust* ». Au plus haut niveau de l'État, durant les années cinquante, la religion est bel et bien devenue une rhétorique politique. Concernant l'industrie cinématographique de Hollywood, concernée elle aussi par l'anticommunisme et le maccarthysme, David Martinon avance l'idée que Hollywood pourrait se définir comme un parti politique tant l'institution impose « *une imagerie, ses valeurs au reste du pays et au reste du monde.* » Un « parti », en somme, qui forgera au fil des années les valeurs de l'Amérique, les fera partager à l'intérieur du pays et avec le reste du monde, propagera une idéologie. L'auteur rappelle à bon escient la définition que Althusser donne de l'idéologie : « *un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées, ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée* ²¹⁶. »

Toute son histoire est d'ailleurs concentrée dans la projection d'un imaginaire plus puissant que tout discours politique. Louis B. Mayer avait dit un jour à l'un de ses réalisateurs qui se piquait de faire un film « engagé » : « If you want to send a message, send a telegram ! » Et pourtant, chacun sait que, pour convaincre, un bon film peut être plus efficace qu'un long discours, même si ce n'est pas la vocation première d'un film. C'est conscient de cette force que Hollywood a développé ses ressources politiques et qu'il a progressivement mis en œuvre des outils et des méthodes d'action politique directe, similaires à ceux d'un parti ²¹⁷, détaille David Martinon.

Cette idéologie est d'autant plus forte qu'elle est mise en image, dans des fictions, et portée par les plus grands noms du cinéma. Enfin, Hollywood est un « parti » dans la mesure où les acteurs de sa défense sont regroupés au sein de la très puissante Association Motion Picture Association of America, toujours dirigée par un homme politique, très proche et très liée au Département d'État, aussi bien pour défendre les intérêts économiques et cinématographiques des huit Majors que pour porter et propager les valeurs américaines en Europe occidentale, au moment du Plan Marshall et durant tout le temps de la Guerre Froide ²¹⁸.

²¹⁵ *IBID.* p. 62.

²¹⁶ MARTINON, David – Le parti Hollywood – « Pouvoirs » 2010/2 n° 133, p. 85 à 101
<https://www.cairn.info-Revue-pouvoirs-2010-2-pages-85.htm>, p. 88.

²¹⁷ *IBID.* p. 86.

²¹⁸ *IBID.* p. 93. – Sur ce point, voir BROWNSTEIN, Ronald - *The Power and the Glitter. The Hollywood-Washington Connection*, New York, Vintage Books, 1992. « *Le parti hollywoodien est en réalité constitué par deux catégories d'acteurs : les studios et les guilds. Les grands studios (les majors) sont les acteurs essentiels de l'industrie. Ils sont aujourd'hui sensiblement les mêmes qu'à la naissance de Hollywood : Twentieth Century Fox*

Tel est également le propos de Pablo León Aguinaga qui rappelle les négociations incessantes menées par l'association de défense de huit majors, d'une part pour conserver le poids du cinéma américain à l'export au début des années cinquante en Europe, d'autre part pour défendre les intérêts malmenés des producteurs américains sur le marché espagnol durant toute la décennie. L'Espagne sera en effet le seul pays européen à résister et à faire front devant les exigences de l'association de défense des huit majors les plus puissantes de Hollywood. Néanmoins, très liée au Département d'État, cette puissante association l'est également aux grandes instances économiques internationales. Elle y facilitera l'intégration de l'Espagne lorsque les négociations cinématographiques se détendront avec les autorités cinématographiques espagnoles, ce qui ne sera le cas qu'en 1958²¹⁹.

Il convient de souligner fortement que durant les années cinquante et jusqu'au milieu des années soixante, le cinéma de Hollywood est l'âme chevillée au corps de la politique américaine. Grâce à l'association de lobbying qui réunit les huit Majors du cinéma, Hollywood articulera très adroitement la question économique du niveau d'exportation du cinéma – qu'il souhaite remettre à l'aplomb des résultats de 1945 –, à l'enjeu politique du Département d'État qui souhaite propager en Europe les valeurs américaines d'un monde libre, démocratique,

(News Corps), Paramount Pictures (Viacom), Universal (General Electric / Vivendi, et désormais Comcast), Disney (The Walt Disney Company), Columbia Tristar (Sony) et Warner Brothers (Time Warner). Ces sociétés mères figurent parmi les plus grandes et les plus puissantes du monde. Leurs intérêts économiques sont parfois étroitement liés à des secteurs publics et politiques, et sont fréquemment en relation avec le gouvernement en place. Le cinéma hollywoodien est donc, on le comprend, structurellement enchevêtré dans la sphère politique américaine. »

²¹⁹ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía e Historia. ISBN: 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la MPAA sollicite le Département d'État car l'industrie cinématographique doit retrouver son niveau de 40 % des recettes provenant des films à l'exportation si elle veut survivre. Sensible à l'aide apportée par Hollywood dans l'effort de guerre, le Département d'État prend appui sur la MPEA (Motion Picture Export Association of America Inc. et l'intègre dans des négociations diplomatiques comme un bras armé de plus du gouvernement (p. 222 à 224). De 1948 à 1950, la MPEA souhaite augmenter l'exportation de films américains en Espagne, récupérer les fonds gelés de ses filiales depuis 1936 et avoir des coudées plus franches. L'Espagne est le seul pays d'Europe à résister à ses pressions, (p. 230, 231). En 1951, en guise de remerciement des services rendus par Stanton Griffith dans la collecte des dons pour financer la campagne présidentielle, alors qu'il dirige la Paramount, le Président Truman le nomme ambassadeur dans différents pays, dont l'Espagne. Stanton Griffith est le premier ambassadeur américain à revenir en Espagne depuis la Guerre civile espagnole. L'homme connaît bien l'Europe, où il a voyagé durant la guerre en tant qu'agent de l'Office of Strategic Services (ancienne CIA). Alors en mission en Espagne il avait mis en place un système de compensation d'import-export de vins entre l'Espagne et les États-Unis pour permettre aux studios américains, en particulier à la Paramount, de récupérer leurs fonds. Aussi, en 1951, il a également pour mission de faire accepter les exigences de la MPEA par le gouvernement espagnol qui résiste à ses pressions malgré le boycott de films américains et en dépit des Pactes de Madrid de 1953. L'insistance de l'ambassadeur est telle que le Département d'État le démet de ses fonctions et exige de la MPEA qu'elle ne mène plus ses négociations au nom du gouvernement américain (p. 321 à 338). En 1958, lors du soutien de la MPEA pour l'intégration de l'Espagne dans l'OECE, l'auteur rend compte du fait que depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la MPEA s'était distinguée comme élément moteur du processus de libéralisation économique piloté par la FMI, la BIRD, le GATT et la OCDE, p. 407.

puissant et amical. Le cinéma en sera le médium. Partout en Europe, et tout particulièrement en Espagne, Hollywood porte haut et fort les valeurs de l'Amérique et reprend alors le rôle décisif joué par cette industrie lors de l'entrée en guerre des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale²²⁰. Tandis que la puissance de feu militaire se déployait dans le monde, la puissance de l'image s'était alors déployée à l'intérieur du pays pour lever des fonds auprès des citoyens américains et financer ainsi l'effort de guerre. Elle vint en soutien des fronts de guerre pour former, galvaniser et distraire les soldats. Cette puissance de l'image s'est également déployée sous toutes ses formes, documentaires, bandes dessinées, fictions, et a mobilisé les stars hollywoodiennes, qui ont voyagé à travers toute l'Amérique et sur les fronts de guerre. Cette tradition a perduré et c'est ainsi qu'en 1954, Marilyn Monroe, avec les larges anneaux d'argent de ses boucles d'oreille et la blondeur solaire de sa chevelure dans le vent des hélices, débarquait d'un hélicoptère sur le front coréen, montait sur une scène de campagne, cintrée dans un treillis noir, et était acclamée par les jeunes soldats américains. Dans une forme de *bis repetita*, tout au long des années cinquante, l'histoire du déploiement militaire américain dans la Péninsule Ibérique est assortie d'un déploiement cinématographique et d'une pluie d'étoiles hollywoodiennes qui ne cessent d'arriver à Madrid. Des étoiles du cinéma américain viennent tourner en Espagne et y vivre. Ainsi, de 1950 à 1965, le débarquement militaire des États-Unis en Espagne va de pair avec de ce que Carlos Heredero appelle « *le débarquement culturel* »²²¹. Toutefois, avant même que ne déferle à Madrid et dans le reste de l'Espagne la grande vague des gens de Hollywood dont l'afflux accompagne celui des personnels des bases américaines, « l'ami américain » a dû montrer patte blanche, davantage encore en Espagne qu'en Europe. Les États-Unis n'y étaient ni bien perçus, ni bien accueillis par l'aile phalangiste du régime. En Espagne, se met alors en place une campagne de propagande hors du commun, au long cours, et qui prend dans les tenailles astucieuses du marketing toutes les catégories sociales de la Péninsule Ibérique, avec le langage et les messages adaptés à chacune d'entre elles.

²²⁰ Documentaire de Michel Viotte - *La guerre d'Hollywood, 1939-1945, Propagande, patriotisme et cinéma*. - Éditions et production La Martinière et France Télévision, 2013, diffusion sur France 3 et France 5 en 2018.

Répondant à l'appel du président Roosevelt, les huit studios d'Hollywood se mettent au service de l'effort de guerre. Films de fiction, documentaires, dessins animés : des milliers de films sont produits, destinés au grand public ou aux différentes unités de l'armée. Tous servent un objectif précis : motiver l'engagement de nouvelles recrues, aider à la formation des troupes ou à l'organisation du front intérieur, dénoncer l'idéologie nazie... Les plus grandes stars masculines du moment endossent l'uniforme : Clark Gable, James Stewart ou Tyrone Power participent activement au combat, tandis que Marlene Dietrich, Bette Davis ou Rita Hayworth se mobilisent pour collecter des fonds ou pour divertir et reconforter les troupes. Les plus grands réalisateurs rejoignent le front pour témoigner du conflit en images.

²²¹ HEREDERO, Carlos F. - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961* - Ediciones Documentos n° 5 - Filmoteca 1993, Madrid, p. 111.

IV. L'INDISPENSABLE CAMPAGNE DE PROPAGANDE DE « L'AMI AMERICAIN »

Il s'agit en priorité d'aplanir, voire de faire taire les résistances ultra-conservatrices des tenants du régime franquiste. L'historien Antonio Niño rappelle à quel point le régime, à l'intérieur du pays, se fonde, depuis le début, sur une doctrine ultranationaliste, ultraconservatrice et antilibérale, radicalement opposée au modèle représenté par l'Amérique. Selon lui :

De hecho, el variado sustrato ideológico del franquismo – fascismo, nacionalismo ultramontano y catolicismo reaccionario – había encontrado en el antiamericanismo uno de sus principales puntos de convergencia. El rechazo y la desconfianza hacia el gigante americano derivaban de frentes argumentales: el dispuesto materialismo de aquel país, cajón de sastre que servía para rechazar desde la democracia liberal hasta su producción cultural pasando por la economía de consumo; y el «imperialismo» yankee, desencadenante del «desastre» de 1898 y contrapuesto a la labor «civilizadora» y «evangelizadora» del difunto imperio español²²².

La United States Informations Service (USIS) tout comme « *La Casa americana*²²³ » implantée à Madrid depuis 1941 et jusqu'au milieu des années soixante, œuvrent en ce sens avec des pics d'intensité à partir de 1948, puis en 1951 et en 1953. Les campagnes se diffusent à travers des programmes de radio – « *Voice of America* » mais aussi sur « *Radio Nacional de España* » – en espagnol et en anglais, sur « *Noticias de Actualidad* », bulletin hebdomadaire d'information américain diffusé dans la presse espagnole, dans des bibliothèques, lors de projections de documentaires, ou d'organisation de conférences, de concerts et de « *Semanas Norteamericanas* » qui font le tour du pays, et enfin à l'occasion des programmes d'échanges et de formation de « ressources humaines » dans les domaines de l'éducation et de l'enseignement, de la technologie, et des programmes militaires²²⁴. Les événements internationaux d'ordre militaire précipiteront les choses et rejetteront les tensions et refus internes au second plan, dès lors qu'il s'agira de conclure des accords qui contribueront à assurer la survie du régime.

²²² *IBID.* p. 200.

²²³ La première *Casa Americana* ouvre à Madrid, en 1942, rue Ramón de la Cruz, et fonctionne jusqu'en 1947. Elle ouvre à nouveau en 1948 rue Marqués de Riscal puis sur la Avenida de la Castellana en 1957. « *Barcelona, Bilbao, Sevilla y Valencia siguieron poco después (véase tabla 6). La inauguración en 1955 de los centros de Cádiz y Zaragoza —en las cercanías de las bases en construcción— cerró la fase expansiva.* », p. 22. In AGUINAGA, Pablo León – *Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960* – visiting Researcher, Prince of Asturias Chair, Georgetown University. Edición digital a partir de *Ayer*. Monográfico sobre La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría, 75 (2009), p. 22 en ligne.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1k182>

²²⁴ *IBID.* tableau p. 202.

Toutefois, le travail de fond demeure, il convient de remodeler les imaginaires. Ainsi, selon A. Niño, les Pactes de Madrid, « *prix fort à payer* » pour assurer une réhabilitation de l'Espagne, sont soutenus par l'intense effort américain de communication qui se poursuit sur le territoire espagnol, avant la signature et au-delà de la signature des Pactes. Pour les États-Unis, il convient de prévenir toute friction d'opinion, de faire voler en éclats la résistance des bastions nationalistes et ultraconservateurs et d'annihiler toute résistance ouverte de la part des élites ultraconservatrices du régime qui voient d'un très mauvais œil ce débarquement de l'ancien ennemi sur le territoire espagnol. Il va falloir par conséquent, convaincre les Espagnols d'un bout à l'autre de l'échelle sociale du pays que les États-Unis sont « cet ami américain » qui leur veut du bien, grâce à ce que Antonio Niño appelle « le lavage d'image »²²⁵.

1. « Le lavage d'image » s'intensifie

Bien qu'ils demeurent encore aujourd'hui dans une zone d'invisibilité et n'affleurent pas dans les aspects les plus marquants de l'histoire de l'Espagne de cette période, les efforts de communication et de propagande des États-Unis dans leur rapprochement militaire avec l'Espagne ont été constants. Ils se sont intensifiés à partir de la victoire de la démocratie chrétienne en Italie en 1948 et, bien sûr, à compter de la guerre de Corée en 1950.

*Posteriormente (1948/1950), tras la renuncia de Washington a provocar un cambio de régimen, esa política se destinó a rebajar las tensiones provocadas por la política anterior y a ganar la opinión de sectores específicos de la población ante un posible entendimiento entre ambos gobiernos. Los medios audiovisuales, radio y cine, se convirtieron en el medio más eficaz para ampliar el abanico de receptores de información sobre Estados Unidos. Información que, entre otras cosas, buscaba reconducir los estereotipos alimentados por las películas de Hollywood, todavía principal ventana de los españoles hacia Estados Unidos. Al igual que en la II Guerra Mundial, el cine jugó un papel central en la estrategia comunicativa, informativa y propagandística del gobierno estadounidense en España*²²⁶.

Ces efforts étaient continus en Espagne depuis 1945 et se concentraient depuis lors pour l'essentiel sur le médium cinéma – véritable « *produit d'Hollywood* » – dont l'impact, la force d'attraction, le potentiel de communication, qui équivalaient à une « observation directe et à

²²⁵ NIÑO, Antonio - *Guerra Fría y propaganda* – Op. Cit. p. 206.

²²⁶ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia. ISBN : 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008. p. 283.

une expérience réelle », correspondaient parfaitement aux objectifs de la politique extérieure américaine, processus qui fut pris en charge par la Division of International Motion Picture. À partir de 1948, les documentaires furent désormais privilégiés comme outils d'une propagande s'adaptant mieux à différents publics, car si le Département d'État était soucieux de défendre les intérêts de Hollywood, il l'était tout autant de récuser l'idée d'une identification entre les contenus des films et la politique extérieure américaine²²⁷.

Depuis 2010, la politique d'image et de propagande américaine en Espagne fait l'objet d'une recherche qui marque le pas et éclaire cet aspect méconnu, en particulier avec les travaux de Antonio Niño, de Pablo León Aguinaga et de Neal Moses Rosendorf. À partir de 1953, ce « *lavage d'image* » colore l'ensemble des efforts des américains sur le sol espagnol. L'un des rudiments de ce « lavage d'image » consiste en un petit glissement sémantique du vocable « aides économiques », qui se transforme en « coopération et collaboration » de deux nations ; cette « coopération » sera désormais le fil conducteur de toute la propagande relative à l'assistance économique, technique et militaire²²⁸. Appui considérable de la part des États-Unis que cette propagande, destinée à dépasser et à vaincre la méfiance des milieux conservateurs à leur égard. Elle favorise à la fin de la décennie un véritable rapprochement des hauts dignitaires du régime avec les cercles américains les plus conservateurs, bien au-delà cette fois des stricts cercles catholiques américains ultra-traditionnalistes.

León Pablo Aguinaga rappelle que cet activisme américain en Espagne fut présent dès 1942²²⁹ car se jouait alors le maintien de l'Espagne hors de la guerre ; la neutralité de l'Espagne favorable à l'Allemagne devait s'appliquer également à l'égard des Alliés, ce qui signifiait en d'autres termes ne pas entrer en guerre. L'outil de ces batailles politiques fut le cinéma. Il donna lieu à des négociations permanentes entre la Légation américaine à Madrid et les acteurs du marché du cinéma espagnol, souvent contrariés par le Département d'État américain. L'objectif de ces négociations était de parvenir à accroître la part des actualités américaines dans les actualités du NO-DO et à réduire celle de l'Allemagne, en échange de dollars et de métrages de pellicule vierge dont l'Espagne manquait cruellement, en particulier pour le monopole des informations cinématographiques du NO-DO. Le cinéma devenait un outil économique de

²²⁷ *IBID.* p. 282 à 285.

²²⁸ NIÑO, Antonio - *50 años de relaciones entre España y los Estados Unidos*”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* - vol. 25 (2003), p. 9-33.

²²⁹ AGUINAGA, Pablo León - *El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial* - Instituto de Historia, CSIC. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 303 2006, vol. 28, p. 303-322 – p. 310 à 316 de l'article.

guerre²³⁰. Les négociations s'intensifient à l'approche de la signature des Pactes de Madrid, et s'adaptent progressivement à l'évolution du media lui-même et des thématiques tout au long des années cinquante. En premier lieu, le discours anticomuniste passe au second plan. Puis, à travers des publications américaines qui leur étaient exclusivement destinées et qui connaissent un taux de pénétration élevé, l'essentiel de l'effort de propagande américaine ciblera en priorité l'élite espagnole, les hauts fonctionnaires du régime, les directeurs de média, les intellectuels et les universitaires. Pour autant, les élèves et étudiants, comme le grand public, sont également l'objet d'une attention particulière, cette fois à travers des feuillets radiophoniques ; ultérieurement, des films documentaires seront mis à disposition pour être diffusés soit dans des centres éducatifs, religieux ou militaires, soit par les unités mobiles de jeeps équipées de projecteurs :

Los medios humanos y materiales facilitados por el Smith Mundt favorecieron el despegue cuantitativo del programa cinematográfico, especialmente desde 1951. Las unidades móviles presentes en el país —jeeps dotados de proyectores y material cinematográfico— permitieron además su extensión geográfica. La visualización del progreso alcanzado por Estados Unidos en las diversas áreas asociadas al bienestar [social, el conocimiento, la economía y la defensa] llegó a cientos de miles de españoles gracias a esos documentales (más de seis millones y medio en 1960)²³¹.

Enfin, les revues *Noticias de Actualidad* et *Boletín gráfica* se disputent et épuisent les thématiques d'usage pour présenter l'Amérique aux élites espagnoles à travers les femmes américaines, les cow-boys, l'enfance, l'éducation, la religion, le sport, la coopération économique, la coopération militaire, l'usage pacifique du nucléaire, les élections aux États-Unis, les États-Unis et la paix, les États-Unis et l'Espagne. En revanche, dans les médias américains destinés aux espagnols, un thème est soigneusement évité par la propagande des États-Unis. Il n'est jamais question ni du modèle politique américain, ni du général Franco «*al que ni siquiera se llegó a mencionar durante el mismo periodo*²³². »

Récurrents tout au long de la présidence de Harry Truman (1945-1953), puis

²³⁰ *IBID.* p. 163, l'auteur pointe la manière dont, en 1944, pour contraindre le gouvernement espagnol à cesser d'approvisionner l'Allemagne nazie en tungstène, matière première dont il disposait et indispensable au renforcement de l'acier des machines de guerre allemandes, Washington actionna deux leviers, contre l'avis même de son ambassadeur en Espagne : le blocage de l'approvisionnement en pétrole, en métrages de pellicules vierges pour le cinéma. Selon Manuel Vázquez Montalbán, qui cite Herbert Feiss, la perte de ce métal porta un coup mortel à la machine de guerre allemande, in *La penetración americana en España* - Editorial Cuadernos para el diálogo, 1974, Madrid, p. 90.

²³¹ AGUINAGA, Pablo León – *Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960* – visiting Researcher, Prince of Asturias Chair, Georgetown University. Editorial digital a partir de *Ayer*. Monográfico sobre La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría, 75 (2009), p. 133-158- p. 14 du document en ligne: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1k182>

²³² *IBID.* p. 8.

d'Eisenhower (1953-1961), les efforts de propagande s'organisent autour de trois axes, répertoriés par Antonio Niño : « L'ami américain » pour convaincre qu'il existe des liens entre les deux peuples ; « Le leadership américain », de manière à valoriser la dimension internationale des États-Unis ; « Le modèle américain » pour diffuser une apologie de l'histoire et du poids culturel des États-Unis. À partir de ces trois axes, les stratèges américains ont pu décliner tous les segments du discours adaptés à chacune des cibles visées, et ce, en utilisant un éventail de médias et de supports considérables²³³. Ainsi, sur un plan militaire, la haute hiérarchie de l'armée espagnole fut interpellée et sensibilisée à travers l'idée de la « réintégration » de l'Espagne dans la communauté Atlantique ; l'idée fut constamment rappelée lors de toutes les intégrations de l'Espagne dans les grandes organisations internationales, elle fut martelée sous le prisme d'une alliance militaire bilatérale dans le cadre de la contribution à la défense de l'Occident²³⁴. En direction du peuple espagnol lui-même, l'accent est plutôt mis sur les avantages du rapprochement militaire, dans leurs aspects économiques, éducatif et « humanitaire ».

Aux publications écrites et très ciblées et aux programmes d'échanges militaires, vient s'ajouter la cession d'images d'actualité aux NO-DO, illustrant la construction de bases et le programme de bienfaisance humanitaire des militaires des bases de l'OTAN, notamment lors des répartitions des dons alimentaires décidées au travers de la *National Catholic Welfare Conference*. Ces campagnes étaient gérées en Espagne par son équivalent espagnol *Caritas*, à partir de 1953²³⁵. Elles ont connu un climax d'interventions assorties d'actualités dans le NO-DO lors des grandes inondations de Valence en 1957. De 1954 jusqu'en 1962, pour accompagner l'intégration des agents des bases de l'OTAN auprès du grand public – en particulier dans les quatre aires géographiques concernées – en collaboration avec *Radio Nacional de España*, les Américains réalisent un feuilleton radiophonique intitulé « *Bob y María* ». Diffusé sur le réseau radiophonique national, ce feuilleton valorise les mariages mixtes et invitent les auditeurs à réaliser à travers les yeux de l'épouse, « María », que les Américains n'ont pas un mode de vie si différent du quotidien des Espagnols. Le cinéma américain, si apprécié en Espagne, participe lui aussi à l'effort de propagande. En 1959, George Marshall tourne à Madrid *It's Started with a Kiss - Tout a commencé par un baiser*. Au cœur de Madrid,

²³³ *IBID.* p. 10 et suivantes.

²³⁴ NIÑO, Antonio - *Guerra Fría y propaganda* – Madrid, Editorial biblioteca nueva, S.L, 2012, p. 206 à 208.

²³⁵ *IBID.* p. 208.

au croisement de Alcalá, Cibeles, Gran Vía, ce film produit par la MGM met en scène la modernité automobile américaine à l'aide d'une gigantesque voiture de sport rouge, en même temps qu'il célèbre l'histoire de l'union entre une jeune artiste de music-hall espagnole (Debbie Reynolds) et un officier des bases militaires installées en Espagne (Glen Ford). Emblématique pour notre propos, ce film valorise à l'écran la nouvelle trinité espagnole des temps modernes à Madrid : la présence des militaires, le cinéma américain et la magnificence de « *l'américan way of life* »²³⁶. Ce déploiement d'efforts de propagande est porté conjointement par la United State Information Service et l'armée américaine, avec une priorité donnée aux zones territoriales concernées par les bases :

Con ese mismo fin se potenció un extenso programa de «Semanas Norteamericanas» a partir de 1954, organizadas conjuntamente por el United States Information Service (USIS) y el Ejército americano en numerosos puntos de la geografía española, aunque priorizándose localidades próximas a instalaciones militares estadounidenses para fomentar la empatía entre las comunidades locales y el personal americano»²³⁷.

C'est sur le front économique que l'effort de propagande américaine connaît la plus grande intensité, ne serait-ce que pour faire valoir les intérêts que les Espagnols ont à gagner dans le rapprochement. Cette démarche se fait toujours dans la double direction des circuits pro-gouvernementaux et du grand public. Les deux médias privilégiés sont là aussi : *Noticias de Actualidad* et *Boletín de la radio* pour inciter les médias espagnols eux-mêmes à relayer le plus possible les bienfaits de l'accord hispano-américain et notamment dans les domaines suivants : excellence des échanges et des multiples programmes de formation, modernisation des grandes infrastructures de transports aéroportuaires, routiers et ferroviaires en Espagne, développement du secteur de l'énergie hydraulique et nucléaire lié notamment à l'accord signé en 1955 et relatif à la coopération civile et nucléaire entre les deux pays, augmentation de la productivité agricole, modernisation et croissance des secteurs de l'acier, de la chaussure et des méthodes de gestion, et essor des technologies liées à l'apport des USA²³⁸. Quant au tirage, *Noticias de Actualidad* avoisine les 1000 exemplaires en 1949, passe à 26 000 exemplaires en 1956 pour atteindre 43 000 exemplaires en 1959. Quant à la reprise par les médias espagnols du message américain, dès 1949, elle frise l'excellence : 60 % des contenus sont relayés par les

²³⁶ ESPÍN MARTÍN, Manuel – p. 257.

²³⁷ NIÑO, Antonio - *Guerra Fría y propaganda* – Op. Cit., p. 200, 201- 211.

²³⁸ *IBID.* p. 208.

médias espagnols, tout comme 60 % des images transmises par l'ami américain sont également reprises. À partir de 1950, *Noticias de Actualidad* cède aux médias espagnols tous ses contenus, sans autorisation préalable de publication. Le message ne varie pas : « *El abrigo norteamericano garantizaba desarrollo y protección a los países amigos*²³⁹ ». Enfin, à partir de 1955, une attention particulière est portée par la propagande américaine aux intellectuels des milieux universitaires. Quant aux enfants, grâce à l'apport constant de Walt Disney, très actif, y compris dans la propagande américaine, ils font l'objet de soins tout particuliers selon Manuel Vásquez Montalbán, qui écrit : « *La cultura infantil fue un trampolín afortunado para la invasión pacífica de los rubios marinos de nombre extranjero. Las casas editoras de cromos lanzaron maravillosas colecciones basadas en el potencial naval de USA. Una película de Gary Cooper, Puente de Mando, sirvió de complemento para boquiabrir a la chiquillería del país*²⁴⁰. »

Ainsi, l'américanisation qui a gagné le continent européen à l'issue de la Seconde Guerre mondiale est d'autant plus surprenante et remarquable en Espagne qu'elle a eu lieu plus tardivement, plus difficilement également. L'Espagne n'a pas connu l'arrivée des grands contingents militaires qui ont traversé l'océan Atlantique, exploit qui, selon Antonio Niño, a largement contribué à émerveiller le monde quant à la puissance logistique et à la détermination politique de la nouvelle puissance mondiale. L'Espagne connaît néanmoins ce qu'aucun pays européen ne connaîtra, du moins à pareille-échelle : l'installation de huit bases américaines sur son territoire²⁴¹, avec l'arrivée importante des marines américains. Selon le point de vue rétrospectif et très critique de Manuel Vásquez Montalbán, cette présence américaine sur le sol espagnol vient nourrir, au sens propre du terme, les Espagnols :

*Y en los puertos, el rubio marinero extranjero apareció repetido por decenas de millar.
Húmedos de mares, delgados, carne blanca, bonito gorro y playero de niño antiguo, Utah,
Minnesota, Oregón, Nebraska. ¡Hello, americano! ¿Chicle americano? Chicle, leche en polvo*

²³⁹ AGUINAGA, Pablo León – *Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960* – Visiting Researcher, Prince of Asturias Chair, Georgetown University. Editorial digital a partir de *Ayer*. Monográfico sobre La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría, 75 (2009), p. 133-158 – p. 6 du document en ligne. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1k182>

²⁴⁰ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Crónica sentimental de España*- Madrid, Editorial Espasa-Calpe S.A, 1986, p. 120.

²⁴¹ DELGADO GOMÉZ ESCALONILLA, Lorenzo - *¿El amigo americano ? España y Estados Unidos durante el franquismo- Instituto de Historia-CSIC*. L'auteur rappelle que les accords de 1953 portent sur huit bases aériennes situées à Torrejón, El Coper, Morón de la Frontera, Sanjurjo- Venezuela, Muntadas, Los Llanos, Los Palacios, Alcalá y San Pablo, auxquelles s'ajoutent une base de déchargement à Matagorda et la base aéronavale de Rota.

para Cáritas, queso paralelepípedo también para Cáritas, alguna lata de beef repartida por «las señoritas de conferencias» entre las familias más pobres del lugar. Ninguna estadística ha dado el suficiente sentido a la elevación de la talla media del español actual, amamantado en parte con buena leche en polvo americana²⁴².

Cette présence militaire et cette imprégnation de la propagande américaine vont s'étoffer davantage avec le rôle du cinéma américain dans la Péninsule Ibérique. Celui-ci prend un tour, une ampleur nouvelle et inédite, une dimension si spectaculaire qu'il sera sans commune mesure avec ce qu'a pu connaître le reste de l'Europe²⁴³. Le grand débarquement culturel américain à Madrid a lieu très précisément à partir du moment où se négocient les Pactes de Madrid (1950-1951), et s'intensifie évidemment après leur signature en 1953. Antonio Niño le rappelle, le cinéma américain est très prisé par le public espagnol, qui accède de la sorte à un monde imaginaire assorti de relations sociales plus informelles, de voitures de luxe, de liberté de mœurs, et surtout d'une autre façon de s'embrasser. Au cinéma, sur le modèle de ce qui s'affiche à l'écran, il est enfin possible de s'enlacer et s'embrasser vraiment, et pour les Espagnols d'échapper ainsi à l'amende encourue au moindre baiser dans les rues. Il écrit : « *El cine servía de compensación a las miserias de la vida cotidiana en España, la única vía de evasión frente a la represión política del régimen y a la estricta moralidad impuesta por el nacionalcatolicismo de la Iglesia*²⁴⁴. »

Bien au-delà des seuls films projetés sur les écrans, le débarquement militaire déploie un volet stratégique lui aussi très puissant : à partir de 1950, tout Hollywood débarque à Madrid et s'y installe pendant quinze ans, en trois vagues successives, chacune de plus en plus massive. Le cinéma sort cette fois littéralement des écrans, envahit l'aéroport de Madrid Barajas, les rues, les bars, les quartiers chics de la capitale. L'Amérique s'incarne à Madrid en une pluie

²⁴² VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Crónica sentimental de España* - Op. Cit. p. 119.

²⁴³ NIÑO, Antonio – *La americanización de España* – Op. Cit. p. 31 « *El departamento de Comercio norte americano estimaba que la inversión directa en España ascendía entonces cerca de 500 millones de pesetas, cuando en 1918 alcanzaba solo 18 millones.* »

L'auteur rappelle par ailleurs que la présence des États-Unis dans la Péninsule ne date pas de cette période, mais remonte au début du XX^e. À partir des années 1920, le continent américain était déjà le troisième fournisseur de produits d'exportation et le premier à déployer une avalanche de capitaux financiers, avant la dictature de Primo de Rivera et à sa suite, y compris avec l'implantation de très grandes entreprises américaines sur le sol espagnol dans le domaine des assurances, des télécommunications, des technologies et de l'énergie pétrolière, et ce, jusqu'à la guerre civile de 1936. On notera la présence en Espagne, depuis 1878 jusqu'aux années 1920, des grandes sociétés américaines suivantes : Armstrong, Séville 1878 ; Singer, 1894 Madrid ; Cochera International, 1914 en Palamós pour les entreprises manufacturières, Electric Supplies, 1912 à Barcelone Morgan pour la banque, The New York Life Insurance Co et Equitativa de Estados-Unidos, à Madrid en 1882 ; International Telephone and Telegraph (ITT) pour les télécommunications, Ford, General Motors et General Electric pour l'industrie automobile, p. 25 à 35.

²⁴⁴ NIÑO, Antonio – *La americanización de España* – Op. Cit. p. 234.

d'étoiles constante pendant dix ans. Tous les grands monstres sacrés du cinéma hollywoodien vont arpenter Madrid et faire de la ville le théâtre urbain et vivant du cinéma américain. Là encore, le ciel de Madrid est à l'œuvre et le point de passage d'un tel débarquement sera l'aéroport de Madrid Barajas qui en dix ans passera des couleurs de l'allié du IIIe Reich à celles du nouvel ami américain.

CHAPITRE 3.

LE GRAND DEBARQUEMENT CULTUREL AMERICAIN, HOLLYWOOD S'INSTALLE A MADRID

Carlos Heredero rend parfaitement compte de ce débarquement culturel dans son ouvrage particulièrement complet et bien documenté²⁴⁵. Il prend la forme d'une déferlante cinématographique qui démarre en 1950, pour ne s'éteindre qu'au début des années soixante. Madrid en est le centre de gravité car tout Hollywood prend ses quartiers dans la capitale espagnole. Elle devient le théâtre d'un bouillonnement hors écran, sans précédent, durant toute la décennie. Tout d'abord, de 1950 à 1964, les stars les plus célèbres d'Hollywood arrivent de façon continue à Madrid, soit pour tourner en Espagne, soit pour y séjourner, soit encore pour s'y installer. Puis, les producteurs indépendants de Hollywood les rejoignent à leur tour, pour tourner à Madrid même ou dans les environs des plateaux castillans des films d'un tout nouveau genre destinés à parer la crise du modèle cinématographique et budgétaire que traverse Hollywood. Enfin, dans ce sillage, un homme en particulier, Samuel Bronston, se forge un destin exceptionnel. À la fin des années cinquante, il fonde un empire et produit en Espagne les plus grands péplums du cinéma américain. Cette atmosphère d'effervescence permanente qui bruit et scintille dans l'intimité des quartiers de la capitale fait de Madrid une ville américaine et la campe comme un nouveau personnage : elle devient la capitale des stars hollywoodiennes et du tourisme de luxe.

I. UNE PLUIE D'ÉTOILES SUR MADRID

Dès 1950, Ava Gardner, vedette phare de Metro Goldwyn Meyer, arrive en Espagne pour tourner *Pandora and the Flying Dutchman - Pandora et le hollandais volant*, (1951) d'Albert Lewin, sorti en 1951. Ont alors lieu deux événements qui vont profondément exacerber l'américanisation de la capitale. Présentée comme « *le plus bel animal du monde*²⁴⁶ », Ava Gardner atteint, comme le rappelle Terenci Moix, le sommet de la beauté absolue au cinéma²⁴⁷.

²⁴⁵ HEREDERO, Carlos F. - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961* - Ediciones Documentos nº 5- Filmoteca 1993, Madrid.

²⁴⁶ MOIX, Terenci – *Las grandes estrellas del cine* – Editorial Biblioteca de la Vanguardia, 1984, Barcelona, p. 129.

²⁴⁷ *IBID.* p. 129 et 130.

Elle est la grande star de Hollywood qui marque le coup d'envoi de l'arrivée de toutes celles qui lui emboîteront le pas. Femme fatale par excellence, elle n'est certes pas la première actrice de Hollywood à Madrid, mais elle ouvre le bal de ces arrivées qui font la une des médias durant dix ans. *Pandora*, tourné sur la Costa Brava, dans le petit village de Tosa de Mar, est également le premier de toute une nouvelle série de films Hollywoodiens qui seront dorénavant tournés en extérieur, sur les plateaux castillans, autour de Madrid. Le tournage en extérieur est la nouvelle signature du cinéma américain.

Albert Aldwin met en scène Ava Gardner pour interpréter le rôle de Pandora Reynolds, « une pétroleuse des années 30, aimée de beaucoup d'hommes mais jamais touchée par l'amour, et qui rendait fou ses soupirants mais demeurait elle-même étrangère à tout bonheur personnel. Trois hommes différents tombent amoureux d'elle : un torero célèbre, le champion du monde des pilotes de course... et un mystérieux yachtman, Hendrick Van der Zee, sur lequel Pandora bute par hasard, à l'occasion d'un bain de minuit, nue dans la baie ²⁴⁸. » Le très bref résumé qu'Ava Gardner fait elle-même du film suffit à relever l'ampleur des écarts dans la représentation de la femme à l'écran entre les États-Unis et l'Espagne de 1950. Une femme étrangère à l'amour, qui inspire l'amour, et enflamme les hommes. Le tournage du film sur la Playa de Aro donne le coup d'envoi – « *el pistoletazo* », selon l'expression de Pablo León Aguinaga, aux films américains qui quittent les studios d'Hollywood et viennent se tourner en Espagne²⁴⁹.

La capitale espagnole qui se tenait à la traîne de l'Europe, isolée dans la pauvreté, la misère des années de conflit, mise au ban politique par la communauté internationale quatre ans auparavant, qui subit encore le contrecoup des effets d'un embargo international pour empêcher l'État franquiste d'aider les États fascistes, cette même capitale est choisie par ceux et surtout par celles qui personnifient aux yeux du monde le rêve américain, la puissance de séduction. L'icône du moment du cinéma américain, qui incarne l'aspect le plus éblouissant du grand allié américain, la plus belle et parfaite d'entre toutes est là, en Espagne, nue dans la mer et dans le reflet du clair de lune. Deux ans après ce premier tournage, elle décide de venir vivre à Madrid. Elle y représentera le monde et la femme rêvés, à la recherche permanente de l'amour idéal. Hollywood, avoue la star, n'est pas le pays de ses rêves. Le pays rêvé d'Ava Gardner sera l'Espagne qui, avec la star, sera désormais sous les feux de la rampe. « *Un coup de foudre dès*

²⁴⁸ GARDNER, Ava – *Ava : mémoires* – Paris, Éditions Presses de la Renaissance, 1991, p. 169.

²⁴⁹ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía e Historia. ISBN: 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008, p. 382.

le premier instant » confesse-t-elle dans sa biographie. « *Je ne sais si c'est à cause du climat, des gens, ou de la musique, mais j'avais eu un coup de foudre instantané pour ce pays dès le premier instant où j'y avais posé le pied*²⁵⁰. » En 1955, alors qu'elle fuit Hollywood²⁵¹, elle décide de s'installer à Madrid, où elle se sent libre, accueillie, célébrée de manière si inattendue, si inhabituelle, « *Et les Espagnols m'ont réservé un accueil sympathique, sans poser de questions* », alors qu'elle représente au même moment tout ce que le pays honnissait : « *Après tout - dit-elle- je représentais tout ce qu'ils réprouvaient : j'étais une femme, je vivais seule, j'étais divorcée, je n'étais pas catholique, et j'étais actrice de cinéma*²⁵². »

Alors qu'il impose une plus grande rigueur encore aux Espagnols dans leur vie conjugale, la signature du Concordat prévoit en matière de censure de presse et pour tout ressortissant catholique, la défense absolue de quelque mention que ce soit de l'adultère. À son arrivée en Espagne, Ava Gardner a à son actif deux mariages et deux divorces – Mickey Rooney et Artie Shaw ; elle vit une passion tumultueuse avec Frank Sinatra. Comme le note Terenci Moix, sa vie privée finit par se graver au cœur du mythe²⁵³. En effet, la star échappe à la censure imposée aux médias espagnols : elle n'est pas catholique, en conséquence de quoi sa vie et ses affaires de cœur peuvent accaparer l'attention. Les journalistes espagnols peuvent rendre compte de ses aventures amoureuses avec le torero Mario Cabré²⁵⁴, comme de la bruyante jalousie de son amant Frank Sinatra qui suivait de près l'effigie de la MGM. Manuel Espín Martín le rappelle : l'implacable censure morale comporte une clause suspensive. « *Se podía informar acerca de celebridades y estrellas de Hollywood – siempre*

²⁵⁰ GARDNER, Ava – *Ava : mémoires* – Op. Cit. p. 267.

²⁵¹ MOIX, Terenci – *Las grandes estrellas del cine* – Op. Cit. p. 131.

²⁵² GARDNER, Ava – *Ava : mémoires* – Op. Cit. p. 267, 268.

²⁵³ MOIX, Terenci – *Las grandes estrellas del cine* – Op. Cit. p. 131.

²⁵⁴ À propos du très médiatique trio infernal composé d'Ava Gardner, de Mario Cabré et de Frank Sinatra, Manuel Vázquez Montalbán écrit ces pages d'une ironie mordante et donne à voir avec le recul du temps quelle a pu être la réception de telles idylles, ainsi que l'impact du personnage de Mario Cabré sur les hommes espagnols des années cinquante. « *A Cannes enviamos a Mario Cabré, torero-actor que había interpretado la versión del Don Juan Tenorio, de Zorrilla, con decorados de Dalí. Además, tenía facciones regulares y una dentadura publicitaria. Iba bien peinado y escribía poemas correctos. Era un torero correcto y un actor teatral correcto. Era un guapo correcto, con una guapera exportable. Mario triunfó en Cannes (...) Mario había dado que hablar por su fugaz Romance con Ava Gardner. Español internacional, había utilizado el avión para ir a Londres y enseñar a la estrella un libro de poemas. Pero en su camino se cruzó con Frank Sinatra, el delgaducho bailarín – cantante. El technicolor de Frank, estábamos seguros, no podía competir con el technicolor de Mario Cabré. Ganó Frank, y desde entonces Frank Sinatra permanece entre la ceja y ceja de los españoles de rompe y rasga. Los triunfos de Mario Cabré eran los triunfos de todos los españoles. Era el lema: «Las mujeres de todo el mundo al alcance de todos los españoles, a través de Mario Cabré* », dans VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Crónica sentimental de España* – Op. Cit. p. 88 et 89.

que no fueran católicas – incluso con divorcios y posteriores bodas (...) La censura se mantuvo sobre celebridades extranjeras etiquetadas de “católicas”²⁵⁵.”

Quelles que soient les personnes concernées, la morale catholique ne souffre aucune exception, mais pour les non-catholiques, la presse est libre de claironner leur vie amoureuse et dissolue à longueur de colonnes. Dans la capitale d’une Espagne très catholique, intensément fréquentée par des vedettes hollywoodiennes protestantes, cet impensé de la censure offre une résonnance médiatique élargie qui rend compte de cette américanisation urbaine de Madrid. Dès lors, la presse peut s’en donner à cœur joie. *La “catolicidad” era un concepto aplicado indistintamente a las celebridades de la política y del mundo del espectáculo, entendido como un concepto puramente sociológico: “ser católico” como un sello o marchamo que implica indirectamente a una actitud favorable -o al menos “no agresiva”- hacia España, es decir su régimen²⁵⁶.*” Les aventures amoureuses d’Ava Gardner s’attirent, gagnent une somptueuse couverture, ce qui n’est le cas ni pour Gary Cooper, ni pour Spencer Tracy, pour lesquels la règle de la censure catholique s’applique au pied de la lettre, tout comme pour des œuvres littéraires d’auteurs catholiques étrangers et des personnalités politiques étrangères de premier plan. Pour rendre compte de ce phénomène mal connu, en octobre et en janvier 2018, *Los Archivos de la Comunidad de Madrid* ont organisé une exposition originale intitulée « *Mad about Hollywood*²⁵⁷ », centrée autour de 158 photographies inédites, empruntées aux fonds de différentes publications et agences d’images et de photographies américaines et espagnoles, telles que les agences EFFE, Getty, la *Biblioteca Nacional de España*, la *Filmoteca Española*, ou en provenance de galeries privées. L’exposition a rendu compte de l’ampleur de la présence des grandes stars du cinéma américain à Madrid et des enjeux sur le plan cinématographique de si nombreuses arrivées dans la capitale espagnole.

²⁵⁵ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 152.

²⁵⁶ *IBID.* p 152.

²⁵⁷ L’exposition a été réalisée par la *Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid*, dont Esperanza García Claver a été la commissaire. Son propos a été, comme le souligne la Commissaire : “*Sacar a la luz instantes de vida y de realidad que siguen presentes, y hasta ahora nunca vistos, momentos de magia gracias a los protagonistas indiscutibles de la “fábrica de sueños” de una de las grandes etapas del Cine, que tuvo como uno de sus centros a Madrid.*” Dans le livret de présentation, en image ci-contre. Exposition annoncée par le quotidien *El País*- “*Cuando Audrey Hepburn paseaba por la Gran Vía - La Comunidad estrena el miércoles una exposición sobre grandes actores de Hollywood que rodaron en la capital*” de MEDINA, Miguel Ángel, Madrid - 3 SEP 2018.

En ligne: https://elpais.com/ccaa/2018/08/31/madrid/1535729901_094701.html

Durant toute la décennie, les arrivées, les départs, les séjours, les mariages, les lancements de nouveaux films vont être relayés tambour battant par les médias nationaux et internationaux, ce qui mettra en valeur aussi bien la capitale, la nouvelle industrie du cinéma, ainsi que la reconnaissance des compétences techniques des professionnels espagnols du secteur²⁵⁸.

L'aéroport de Barajas de Madrid se transforme en salle de presse au long cours pour accueillir Rita Hayworth (1950), Olivia de Havilland (1954), Gloria Swanson (1954), Deborah Kerr, Elizabeth Taylor (1953, 1958), Audrey Hepburn (1955), Grace Kelly (1956, 1959), Debbie Reynolds (1959), Sophia Loren (1956, 1961), Bette Davis (1958), Kim Novak, Gina Lollobrigida (1958), Marlene Dietrich (1960), Joan Crawford (1962). Et pour les hommes : Gary Cooper (1953), Franck Sinatra, Gregory Peck (1954), John Huston (1954), Mel Ferrer (1955), Cary Grant (1956), Omar Sharif, Tyrone Power (1958), Alec Guinness, Rock Hudson, Mel Ferrer, Glenn Ford (1959), James Stewart (1959), Yul Brynner, Richard Burton, Charlton Heston (1961). Les réalisateurs sont aussi à Madrid : Orson Wells, David Lean, John Huston, Stanley Kubrick, Stanley Kramer, Anthony Mann, Franck Capra, Nicholas Ray, Henry Hathaway.

Imagine-t-on la puissance de feu qu'une telle présence d'étoiles hollywoodiennes a pu représenter tout au long de ces années dans la capitale madrilène ? Ce fut la présence en chair et en os, de « *la grande constellation de séduction des temps modernes* » évoquée par Jean Baudrillard, une constellation qui irradie dans la capitale franquiste. « *Notre seul mythe dans une époque incapable d'engendrer de grands mythes ou des grandes figures de séduction comparables à celle de la mythologie ou de l'art*²⁵⁹. » poursuit le penseur. Voilà qui redonne du cachet et met en lumière la capitale espagnole. À Madrid, le mythe devient vivant, ces étoiles envahissent non seulement les affiches et les salles de cinéma, mais elles se promènent dans les rues. Elles incarnent le rêve et l'imaginaire américains au sens propre du terme car elles vont se déployer à Madrid sur trois plans : dans l'intimité des quartiers de la ville, dans les studios qui accueillent les tournages des nouveaux films américains, dans les cinémas qui font le plein

²⁵⁸ Quotidien *El País*, 3 SEP 2018 – « Cuando Audrey Hepburn paseaba por la Gran Vía » - La Comunidad estrena el miércoles una exposición sobre grandes actores de Hollywood que rodaron en la capital - Miguel Ángel Medina,^[1] Madrid.

En ligne : https://elpais.com/ccaa/2018/08/31/madrid/1535729901_094701.html

²⁵⁹ BAUDRILLARD, Jean - *De la séduction* – Paris, Éditions Denoël, Folio Essais, 1988, p. 130,131.

dans la capitale avec les titres américains. À partir de 1950, Madrid devient la capitale européenne où l'on vit comme au cinéma²⁶⁰.

II. LES STARS CRÈVENT L'ÉCRAN ET S'INSTALLENT À MADRID

Le propos de Jean Baudrillard nous aide à penser cette présence des plus grandes étoiles du cinéma américain qui sort des écrans pour imprégner le tissu urbain de Madrid et fait de la capitale espagnole l'épicentre du rêve. Leur impact sur la réalité du monde semble d'autant plus marquant que le penseur souligne que ces idoles de cinéma sont « *douées d'une force d'absorption rivale et égale des puissances de productions du monde du réel* »²⁶¹, ce qui donne l'envergure du rayonnement qui va irradier Madrid. Ces nouvelles teintes et empreintes modifient durablement la représentation de la capitale espagnole. Jean Baudrillard poursuit :

*L'assomption des idoles cinématographiques, des divinités de masse, fut et reste notre grand événement moderne. Il contrebalance encore aujourd'hui tous les événements politiques ou sociaux. Rien ne sert de le renvoyer à un imaginaire de masses mystifiées, c'est un événement de séduction qui contrebalance tout l'événement de la production*²⁶².

La symbolique d'une telle présence ne peut avoir qu'une résonnance particulière dans une Espagne très catholique, dont l'essentiel du dogme religieux tient à la question de l'incarnation. Au fondement même de la croyance chrétienne, le dogme veut que Dieu prenne forme humaine, rejoigne les hommes sur terre à travers l'arrivée de son fils, Jésus-Christ. Au cœur même d'une Espagne sous l'égide du Concordat et concomitamment au corps de souffrance et de martyr ou au corps de gloire du fils de Dieu, cloué sur la croix dans toutes les églises, descendent désormais du ciel et des avions des corps de chair débordant de séduction. Ce sont les idoles qui s'incarnent, elles qui crèvent les écrans – au sens littéral du terme –, les affiches et les images, pour se répandre dans la ville. Comme l'écrit Jean Baudrillard, « *la star est féminine, qu'elle soit homme ou femme, car, si Dieu est masculin l'idole est toujours*

²⁶⁰ L'ensemble des photos utilisées dans les pages antérieures ont été exposées dans MAD ABOUT HOLLYWOOD, exposition organisée par les Archivos de la Comunidad de Madrid avec les fonds propres des Archivos (Gerardo Contreras, Martín Santos Yubero, et Cristóbal Portillo), de la Agencia EFE, de différentes collections de Getty Images (Loomi Dean pour Life, Sam Shaw o Gianni Ferrari), de la Biblioteca Nacional de España (Vicente Ibañez), de la Filmoteca Española, Archivo ABC, de Archivos Notorious Ediciones, de Archivo Corral de la Morería, de la Galería Lumière des roses et des archives personnelles du photographe Gianni Ferrari.

²⁶¹ *IBID.* p. 131.

²⁶² *IBID.* p. 131, 132.

*féminine. Là, les femmes furent les plus grandes*²⁶³. » Dans les bars sélects, les hôtels quatre étoiles, les grandes villas privées, dans les quartiers chics de Madrid, sont célébrés les corps jeunes, souples, élégants, dansants et souriants des idoles – cintrés dans une mode qui les magnifie et les libère de tous les carcans. Aussi, grâce à cette présence multiple, Madrid se transforme en la capitale européenne de « l'assomption », de « la modernité » et de « la séduction ». À l'heure où l'Espagne est exclue du Plan Marshall, de l'OTAN et de la Communauté Européenne et internationale, sa capitale devient le premier cercle européen de l'élégance, de la mode et du rêve, avec pour seul modèle celui du nouveau maître du monde occidental. Si les stars américaines forment un corps-à-corps avec le corps urbain de Madrid, la ville, à son tour, devient la coquille de cette nouvelle intimité qui exhibe autant qu'elle dissimule, protège et expose aux curieux.

1. Le clignotement d'une présence absence

À la multiplicité des présences et allers-retours, s'ajoute la multiplication des reportages et des images de presse qui jouent de cet « *effet prismatique* » qui assure la puissance de la séduction détaillée par Jean Baudrillard. Madrid entre dans « *un dispositif hypnotique* » qui met en scène la meilleure des stratégies de la séduction, « *être là - ne pas être là et assurer ainsi une sorte de clignotement.* ». Ainsi apparaît « *la puissance souveraine de la séductrice : elle « éclipse n'importe quel contexte, n'importe quelle volonté (...) tout le secret est là : dans le clignotement d'une présence*²⁶⁴. » Étoiles, idoles et capitale entrent conjointement dans une dialectique du scintillement, propre à stimuler les imaginaires. L'aller-retour est, en effet, constant entre le dévoilement et le secret, la sur-présence et le camouflage. L'image clignote, et comme l'étoile qu'elle représente, elle scintille, s'allume et s'éteint par intermittence, elle annonce et affiche, elle éclipse et préserve, donnant à voir l'archétype du rêve ultra-codifié autour des mêmes gestuelles et thématiques, où chaque idole, tour à tour, fidèle à son potentiel de séduction, « *ressuscite à chaque fois de ses cendres, comme le phénix*²⁶⁵. »

Si les stars se laissent contempler et approcher à l'aéroport de Barajas sous les flashes des photographes, en revanche, au cœur de la ville, dans les quartiers résidentiels, les visiteurs

²⁶³ *IBID.* p. 131.

²⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean - *De la séduction – Op. Cit.* p. 117, 118.

²⁶⁵ *IBIB.* p. 133.

sont triés sur le volet. La ville se configure selon des espaces appropriés à ce voilement-dévoilement et le cœur de la capitale est au premier chef concerné par l’affichage, tout d’abord celui organisé par les médias, lors des conférences de presse et du lancement des films. Il s’opère du côté du Hilton et de la Castellana, comme le note Manuel Espín Martín, espace référent de la présence américaine à Madrid, épicerie de l’image de l’élégance, de la distinction hollywoodienne et du luxe :

....mucho más desde que a partir de 1955 la actriz Ava Gardner trasladó su residencia a dicho edificio. La prensa de la época registraba constantes instantáneas de personajes de esa procedencia en la puerta o en las cercanías del citado establecimiento, en un periplo que solía acompañarse de los otros escenarios complementarios: bar de Perico Chicote, el correspondiente tablado o la plaza de toros de las Ventas. En alguno de los casos se incluían variantes como el Museo del Prado²⁶⁶.

Il revient à l’exposition « *Mad about Hollywood* » le mérite d’avoir indiqué, par le biais de cartographies simplifiées, la répartition des espaces urbains, et mis au jour une occupation très différenciée entre les sites de tournage sur les plateaux extérieurs ou dans les environs, ou encore les quartiers du centre-ville. Avec les soirées et les fêtes madrilènes, la Gran Vía reprend immédiatement l’aura qu’elle avait perdue. Tout converge vers ce quartier par ailleurs encore agoni par les écrivains phalangistes au lendemain de la guerre civile. Jusqu’à la fin des années quarante, la Gran Vía fut dénoncée comme le foyer de la modernité, synonyme alors de perte urbaine et politique, et ce, jusque dans les matériaux utilisés dans la construction des bâtiments. Tout dans l’architecture des édifices de la Gran Vía semblait dénoter l’emprise communiste :

El siglo XX trajo a Madrid el cemento, un material que según Giménez Caballero dominaba la Gran Vía. El cemento es la expresión del comunismo, pero también del capitalismo americano; es Moscú y Nueva York a un tiempo, ciudades lejanas que no encajan con la tradición española ni con el nuevo estado. Es un material ajeno a los españoles, pues en una pared de cemento no se puede colgar un crucifijo²⁶⁷, écrit Fernando Castillo Cáceres.

Or, voici que de nouveau, tout s’y concentre pour en faire le dernier lieu à la mode : son architecture très américaine, la proximité des grandes salles de cinéma de la capitale qui font le plein lors des lancements de films américains et qui jouxtent à leur tour toute une série de bars très appréciés des gens de cinéma, et les studios de photographes espagnols qui immortalisent

²⁶⁶ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 144.

²⁶⁷ CASTILLO CÁCERES, Fernando - *Los años de Madridgrado* – Editorial Fórcola, 2016, Madrid, p. 400, 401.

les visages. Les studios Vicente Ibañez, Juan Gynes, José Cartagena et Estudio Alonso ont tous pignon sur rue, le long de *la Gran Vía*. Les bars les plus prisés, El MusicHall, El Chicote, El Rex sont sur la Gran Vía. À ceux-là s'ajoutent d'autres établissements non loin de la Place Santa Anna, tels que la Cervecería Alemana avec le Tablao de la Villa Rosa. Plus sélects, le Wisky Jazz Club, le Wisky and Gin se situent rue Villa Magna et rue Coello à côté du Tablao El Duende, le Oliver, dans la très chic rue de Almirante, el Pavillon et El Florida Park, plus à l'écart du côté du discret Parc du Retiro. Et enfin les célèbres Casablanca – place du Rey, El Nikka's - rue Mará de Molina, à l'angle de la rue Cartagena - et pour les tablaos , el Corral de la Morería – rue de la Morería -, dans ce quartier excentré et très fermé de Madrid qui ouvre sur l'espace protégé d'une vie privée particulièrement secrète.

Dernier cercle de cette géographie des stars, seuls sont indiqués les quartier de villégiature de Sofia Loren, Ava Gardner, et Audrey Hepburn : la avenida Doctor Arce, La Bruja, la Moraleja, La cuesta del Zarzal pour la famille de Garry Grant, el Palacio Duarte Pinto Coelho dans la rue Don Pedro, la Torre Madrid et plus particulièrement, le duplex au trente-deuxième étage de Sofia Loren, enfin la Colonia de la Florida, à l'ouest de la ville, autovía de la Coruña, où se situait le chalet de Audrey Hepburn et de son mari Mel Ferrer. Pour les séjours plus brefs, les hôtels de la Castellana – Paseo de la Castellana – l'hôtel *Fenix*, rue Hermosilla, l'hôtel Ritz, place de la Lealtad, et l'hôtel Palace, places des Cortes, sont les lieux de prédilection des grands noms du cinéma. Si certaines des soirées sont très publiques, la vie personnelle des stars se plie à une dissimulation de rigueur. Protégée d'une curiosité médiatique savamment entretenue, cette extrême discrétion est également le résultat d'un État policier qui use de la censure et de son ombre précieuse et efficace. D'un côté, la presse, les actualités du NO-DO rendent compte de l'arrivée des stars à l'aéroport de Barajas, avec des séries de reportages et de photographies qui annoncent leur présence sur le sol madrilène. De l'autre, et dans le même temps, les voici plus que protégées dans leur intimité et leurs écarts de conduite, lesquels, au-delà de quelques clichés, ne percent jamais les épais murs des quartiers qui les abritent. « *Ava se beneficiaba en gran medida de la severa política fascista de Franco - rappelle Manuel Espín Martín. Por ejemplo, el hecho de que periodistas y fotógrafos se apostaran ante la casa de alguien, como ocurría en Hollywood, era algo inimaginable: todos irían a la cárcel*²⁶⁸.»

²⁶⁸ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública influencia y cambio sociocultural* - Op. Cit. p. 259.

2. Un clignotement savamment organisé dans l'ombre

Assez fréquemment, les stars se voient escortées sur les lieux de tournage par la police ou par l'armée, signe d'une société militaire et policière très présente. Elles sont également entourées et encadrées, de manière moins visible mais tout aussi efficace, par le couple Roberto et Betty Sicre, qui agit dans l'ombre des médias. Les Sicre sont deux anciens agents secrets, qui ont fait récemment l'objet d'un documentaire diffusé sur RTVE, mais dont l'histoire officielle reste à élucider, et ce, en dépit des quelques éléments plus documentés, figurant dans les travaux de Manuel Martín Espín. Dans un documentaire intitulé *Agente Sicre, el amigo americano*²⁶⁹, les journalistes réalisateurs de RTVE montrent de quelle manière la vie entière d'Ava Gardner – de son lieu d'habitation à ses sorties, depuis le cercle de ses amis jusqu'à la rencontre avec son futur amant Luis Dominguín, – est organisée par un couple d'anciens agents secrets américains dont la mission incarne ici le plus haut degré de protection des stars à Madrid. Un couple au profil et au parcours très polyvalents et aux compétences multiples. L'agent Sicre n'est pas seulement américain, il est d'abord un Espagnol et surtout un ancien républicain Etxarra de la guerre civile espagnole. « *Fue espía de EE UU en la España franquista durante la Segunda Guerra Mundial. Un exiliado republicano que termino su vida como un millonario, amigo de los poderosos del régimen y anfitrión en Madrid de las estrellas de Hollywood.* », c'est ainsi que le quotidien *El País*, annonçant dans deux articles le documentaire télévisé et sa rediffusion, résume le profil interlope du personnage²⁷⁰.

Pour autant, rien ne filtre des liens et des passerelles qui permirent à Robert Sicre d'opérer de telles reconversions entre milieux politiques et milieux d'affaires, dans des univers en apparence si antinomiques et ce, sans avoir été jamais inquiété. Aussi cet ex-républicain, ex-agent de l'OSS – ancienne CIA –, homme d'affaire pugnace dans l'Espagne franquiste à compter de la fin de la guerre civile, a-t-il pour mission dans les années cinquante, avec son épouse Betty – elle aussi ancien agent secret américain de l'OSS – d'établir un réseau de liens

²⁶⁹ Le documentaire - *El agente Sicre, el amigo americano* - a été diffusé par RTVE le 14 juin 2014 - *La noche temática : agente Sicre, el amigo americano* - in <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-noche-tematica/noche-tematica-agente-sicre-amigo-americano/2615734/> - Il n'est plus disponible sur la chaîne, du moins depuis la France, mais peut encore être visionné sur : <https://vimeo.com/70745066>. Il est annoncé de nouveau dans un très long article du journal *El País Semanal*, le 28 janvier 2017, à l'occasion d'une rediffusion ponctuelle : https://elpais.com/elpais/2017/01/28/eps/1485558302_148555.html

²⁷⁰ *El País*, 13 juin 2014 - *La historia del Agente Roberto Sicre* – Andreu Manresa
En ligne : https://elpais.com/cultura/2014/06/13/television/1402687355_375657.html
El País, 28 de Enero de 2017 – *Ricardo Sicre, La Huella de un agente secreto* - Alvaro Corcuera
En ligne : https://elpais.com/elpais/2017/01/28/eps/1485558302_148555.html

très étroits entre les stars du cinéma, les grandes entreprises américaines installées à Madrid, les milieux d'affaires, l'aristocratie espagnole et les hauts dignitaires du régime. Le documentaire n'aborde pas davantage la géographie madrilène des séjours des célébrités²⁷¹. Ava Gardner fut installée à côté de la maison des Sicre, dans cette zone résidentielle, située au cœur de la géographie du pouvoir : la Dehesa de la Moraleja se trouve dans le très proche périmètre du Palais Royal du Pardo, où Franco décida d'élire domicile à l'issue de sa victoire en 1939. De ce point de vue, le documentaire de 2017, diffusé sur Arte²⁷², est dans la droite ligne de celui de 2016 de RTVE, et prolonge le jeu de mystère et de non-dits qui alimentent la légende de la star plutôt qu'ils ne livrent des informations. Néanmoins, le visionnage croisé des deux documentaires donne à voir ce quartier de la Moraleja très à l'écart – où Ava, loin d'être seule, séjourne plusieurs années aux côtés des Peck et des Grant dans la villa adjacente. Elle y emménage grâce aux Sicre, qui lui présentent également le torero Luis Dominguín. Et lorsque Ava franchit les hauts murs de sa maison, les agents secrets espagnols du ministère de l'Intérieur prennent le relais, notifiant des déambulations, des bars fréquentés, des verres d'alcool ingurgités par la star ainsi que tous les quidams rencontrés par la star. Le tout aurait été consigné dans des dossiers, qui, selon le documentaire, s'empileraient dans les archives de l'Archivo General de la Administración.

Dans ce périmètre, les Sicre organisèrent des nuits de festivités assourdissantes, de notoriété publique, qui empêchaient Juan Domingo Perón de dormir et le poussaient à envoyer les *guardia civil* chez la star pour y rétablir le calme. Ces fêtes étaient l'occasion de retrouvailles entre Ava Gardner et le couple Grace Kelly et Rainier, Grace et Ava étant restées amies après leurs contrats respectifs à la Metro Goldwyn Mayer²⁷³. Pas plus sur Arte que sur RTVE, ne s'éclairent les liens entretenus avec les milieux d'affaires et les grandes entreprises, ni les liens

²⁷¹ Ce même quartier a par ailleurs été cité abondamment dans la presse espagnole en octobre 2019, à l'occasion de l'exhumation de la dépouille de Franco du Valle de los Caídos, et de son transfert dans la crypte familiale du cimetière de Mingorrubio, adossé au palais du Pardo. Le cimetière de Mingorrubio compte une cinquantaine de panthéons familiaux des personnalités des différents gouvernements sous Franco, ainsi que de dictateurs étrangers. Le panthéon des Franco fut construit en 1969 et financé par la mairie de Madrid (11 millions de pesetas), sur décision de son maire de l'époque [sur décision du maire de l'époque], Arias Navarro. En ligne : <https://www.hoy.es/nacional/cementerio-mingorrubio-morada-dictadores-20191024180609-ntrc.html>

À noter qu'une année auparavant, en octobre 2018, la série *Arde Madrid*, réalisée et diffusée par Movistar, remettait à l'honneur la présence d'Ava Gardner à Madrid, notamment dans sa splendide maison reconstituée pour l'occasion dans le quartier de la Moraleja, à deux pas du palais du Pardo. Cette proximité géographique d'alors est toujours tenue sous le sceau du silence dans les documentaires de RTVE, d'ARTE, sur Ava Gardner et le couple d'agent-secrets des Sicre, comme dans les articles de presse sur la série *Arde Madrid*.

²⁷² Arte documentaire, 2017 – *Ava Gardner, la gitane d'Hollywood*- réalisé par MONDELO, Sergio G., produit par Arte France, Moto Film.

En ligne : https://boutique.arte.tv/detail/Ava_Gardner_gitane_Hollywood

²⁷³ COLOMBANI, Florence, - *Les indomptables* – Paris, Éditions Librairie Arthème Fayard, 2018, p. 110.

avec les hauts dignitaires du régime. Retenons cependant le profil atypique et interlope de Roberto Sicre, tel qu'il se fait jour dans une biographie rédigée par l'universitaire Manuel Martín Espín²⁷⁴. L'homme est à la croisée de tous les grands moments de l'histoire espagnole de la période, ami de tous les régimes, tissant des liens étroits entre les acteurs qui comptent et qui font l'actualité des deux côtés de l'Océan. Il a la capacité de réunir chez lui toutes sortes de personnalités, qui, le moment venu, seront opportunes : « *Ava Gardner, la “vecina de al lado” de su chalet madrileño, se hace íntima amiga de Sicre y su esposa, incluso llega a ser la madrina de su hija. Por la mansión de Sicre pasarán nombres como Dalí, Dominguín, Hemingway, Orson Welles, Charlton Heston, la mayor parte de las estrellas de Hollywood que se acercan por Madrid, y tras la muerte de Franco, Don Juan de Borbón o Rafael Alberti, además de las celebridades españolas de cada época*²⁷⁵.

Le parcours de Robert Sicre, les zones d'ombre qui l'entachent et l'évolution qui le conduit à accompagner et à veiller sur les plus grandes stars américaines à Madrid, donnent la mesure de l'enjeu d'une telle présence sur le plan politique et de l'économie du régime, chapitre qui reste à écrire, semble-t-il, du moins pour cette décennie. Emblématique de Hollywood, au cœur de la société franquiste, les Sicre ont amplement participé à ce clignotement du secret : « *Un “doble discurso” e incluso una “doble moral”, entre dos esferas: lo que “se ve” y “lo que sucede”. Nada sucede si no adquiere imagen pública*²⁷⁶. » À n'en pas douter, la mission des Sicre aura été d'étirer l'ombre du secret sur les sphères et les pratiques des milieux financiers, économiques et politiques qui ont formé les cercles concentriques autour de la présence des grandes stars de cinéma. Comme le signalait Jean Baudrillard, *la star*

²⁷⁴ « *Républicain et républicain catalan qui plus est, il fuit vers la France. Il rejoint les USA lorsque les nazis envahissent la France. Capturé par l'OSS alors qu'il tente d'échapper aux contrôles d'immigration, il est sommé de choisir entre un retour forcé chez les autorités franquistes ou entrer dans l'espionnage aux côtés des Américains. Après avoir fait ses preuves à l'ambassade espagnole où il subtilise les données qui révèlent aux alliés les relations que l'Espagne entretient avec ses légations, il devient membre de l'opération Torch, mise au point par les alliés pour envahir l'Afrique du Nord et l'Espagne de Franco elle-même au cas où ce dernier entrerait en guerre aux côtés d'Hitler, il y recrute des anciens membres du PCE à Alger pour le compte de l'OSS. En 1944, avec la nationalité américaine, il réapparaît en qualité de capitaine des armées des États-Unis. Une fois le conflit terminé, Sicre arrive en Espagne en qualité d'homme d'affaires en import-export, sous identité américaine, sans être aucunement empêché par le ministère de l'Intérieur de Franco – dont le portefeuille est confié à Serrano Suñer. À partir de là, il tisse un dense réseau de relations avec toutes sortes de personnalités cosmopolites.* » In ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965* ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural – Op. Cit. p. 262, 263.

²⁷⁵ *IBID.* p. 263.

²⁷⁶ *IBID.* p. 260.

« *éclipse n'importe quel contexte, n'importe quelle volonté* », nul doute que la radiographie et l'histoire de ces éclipses des paradis restés dans l'ombre seraient passionnantes à élaborer.

3. Grace et Ava, le couple des oppositions complémentaires

Parmi les égéries et dans le monde des rêves qui s'impose à Madrid, avec Ava et Grace, surgit le couple d'oppositions complémentaires qui marque la décennie. Il y a Ava, la brune fatale et volcanique qui divorce de tous ses maris, et Grace, la blonde déterminée et glaciale qui sort des écrans pour devenir princesse et rejoindre un palais. Toutes les deux sont très amies depuis leur rencontre sur le tournage de *Mogambo* de John Ford en 1953. À la ville comme à l'écran, elles ont formé le parfait oxymore madrilène en provenance de Hollywood. À l'image, tout les sépare et leur présentation respective à l'exposition « *Mad About Hollywood* » rend compte de ces différences. L'une est blonde, l'autre brune. L'une possède l'imparable distinction avec ce léger sourire qui incarne la discrétion, l'autre explose de rire et de joie à tout propos. L'une est mariée et fait le tour du monde des médias dans sa robe de noces, l'autre compte les amants. L'une vit dans un décor très hispanique directement emprunté aux Habsbourg, l'autre organise des défilés de mode chez elle. L'une porte une couronne de princesse et règne sur un petit royaume, l'autre trône sur les acteurs américains les plus en vue et les toreros espagnols. L'une dîne avec son époux, le prince Rainier, dans les palais du royaume d'Espagne, en compagnie du généralissime et de son épouse, l'autre fréquente les arènes et les haras en pantalon. L'une porte les modèles de haute couture et organise des défilés, l'autre s'affiche dans les « *tablaos* » en robe de flamenco, « *castagnettes* et « *peñetas* », les lèvres ourlées de rouge en toutes circonstances. L'une s'incline sur les prie-Dieu à la messe du dimanche matin, dans l'église de San Jerónimo, l'autre danse et écume les bars à tapas dans les nuits madrilènes. L'une mesure ses apparitions dans la presse nationale et internationale, l'autre s'y tient presque en permanence.

Pour autant, l'une comme l'autre ont porté haut les couleurs de l'Espagne, contribuant à son rayonnement, là encore construit comme un pur oxymore : l'une agit comme la princesse qu'elle est devenue, en compagnie des têtes couronnées ; l'autre s'encanille dans les bars de flamenco à la mode et descend dans les arènes. C'est d'ailleurs à cheval dans une arène qu'Ava fera la chute qui abîmera ce qu'elle a de plus cher au monde, son visage. Leur présence, l'orchestration de la médiatisation internationale de leur image si liée à une Espagne encore très

méconnue et souvent dépréciée par ses voisins européens, ont fortement contribué à déclencher un premier flux de tourisme de luxe. D'abord composé des amis d'Hollywood, puis des riches familles américaines séduites par une telle présence des stars, le tourisme enrôle progressivement la bourgeoisie européenne désireuse de dépaysement. Pablo León Aguinaga comme Manuel Espín Martín et Antonio Niño conviennent du cadeau diplomatique qu'une telle présence a conféré à l'Espagne franquiste. Pour la première fois depuis des décennies, l'image du pays, du régime et de sa capitale, cesse d'être négative. La presse nationale et internationale y célèbre jour après jour de telles présences, soulignant à quel point la vie s'y déroule sans entraves et les stars circulent en toute liberté. Elle parvient de la sorte à convaincre les autres stars américaines de se rendre en Espagne. Les retrouvailles sur le territoire espagnol scellent également le retour de personnalités « réprouvées » du primo franquisme, ce qui vaut aussi bien pour Gregory Peck que pour Hemingway²⁷⁷.

Esa presencia fue cubierta por la conversión de España en destino turístico de moda entre las estrellas del séptimo arte. El acercamiento bilateral, los atractivos del país exaltados por Temple Fielding en sus populares guías turísticas y, quizás no menos importantes, las bondades del país cantadas por visitantes precoces como Ava Gardner o Rita Hayworth, provocaron un boom de visitas "ilustres" en 1953. Ese mismo año, Lara Turner, Susan Hayward, Elisabeth Taylor, Ann Miller, Mauren O'Hara, Dawn Adams, Gene Tierney, Bing Crosby, Gene Kelly, Cornell Wild, Gregory Peck, Tay Garnett, Bob Hope y Orson Welles pasaron unos días en el país⁸⁶².

Les grandes stars de Hollywood ne sont pas les seules à se rendre massivement en Espagne. Viennent s'y installer ou y séjourner durablement une partie de l'intelligentsia américaine, des réalisateurs, des musiciens et des écrivains, y compris ceux qui ont été proches en leur temps des républicains espagnols, et, pour cette même raison, honnis du primo franquisme. Ils étoffent l'éventail des arguments marketing du régime en faveur du « *Tourisme privilégié* » qui clament l'Espagne « *terre de paix* », où il fait « *si bon vivre* ».

El factor "turista privilegiado" poseía en los años 50 un doble valor. De puertas afuera servía para mostrar una imagen de "normalización" de la sociedad española, que se mostraba menos represiva de lo que afirmaban los críticos al régimen, y a la vez para servir de acicate a los crecientes intereses del turismo. Y cuyas claves en materia interior eran importantísimas: se trataba de mostrar una España a la que "llegaban las celebridades" para descubrir "su paz" y

²⁷⁷ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia. ISBN: 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008, p. 383: «Para entonces el régimen parecía haber olvidado su participación en la condenada For Whom the Bell Tolls [*Metro*, 1942]. Cooper debió quedar encantado del trato recibido, capea incluida (Primer Plano, n^{os} 666 y 667, 18 y 25/VII/1953), puesto que un año más tarde fue uno de los comensales de la cena ofrecida por Jack L. Warner al Embajador español en Estados Unidos.

*“su sentido de la vida”. Todo ello era posible gracias al “orden” mostrado como una virtud esencial. Las personalidades de Hollywood se habían prestado indirectamente a ese juego, que en el caso de Hemingway se convirtió en una actuación casi escandalosa, en la que la imagen popular del premio Nobel era llevada como una comparsa por los itinerarios de la “buena vida” y de “la noche” de Madrid y otras plazas de la época, como demostración de un cosmopolitismo más artificial que auténtico*²⁷⁸.

Le régime sait tirer parti d’une telle présence pour son image et le développement des affaires. Il sait également mettre à profit le « *Turismo privilegiado* » lié à la présence à bas bruit de personnalités en retrait, comme celle d’Artie Shaw. Ce dernier devait davantage sa célébrité à ses mariages avec des stars du cinéma qu’à la connaissance que le public espagnol pouvait avoir de sa musique. Marié à Lana Turner de 1939 à 1940, puis à Ava Gardner de 1945 à 1946, cet époux éclair, clarinettiste, saxophoniste et « roi du jazz » par ailleurs, est présent sur la Costa Brava de 1954 à 1960. Il y a trouvé refuge pour fuir le maccarthisme qui l’avait poursuivi un temps pour avoir fait la promotion des lectures de Marx et d’Engels. Durant son séjour en Espagne, il reçoit dans sa propriété les célébrités telles que Truman Capote et Elizabeth Taylor²⁷⁹. La présence massive et diversifiée de personnalités si illustres autorise par conséquent un renversement d’image au profit du régime franquiste. Le pays peut s’enorgueillir de ses valeurs et de ses territoires, de sa capitale fréquentée et courtisée par les acteurs les plus en vue de l’Allié de l’Atlantique Nord.

*En todos los casos la imagen turística –como la de Lana Turner en 1953 recibida en los Reales Alcázares de Sevilla por autoridades y responsables- se ve superada por la presencia de un factor de integración y normalización, en el que el mensaje dirigido hacia la población española es: “Somos tan importantes y ^[L]~~SEP~~ con tanta historia que hasta las estrellas de Hollywood vienen a contemplarnos y a admirarnos*²⁸⁰.

Quant à « l’espagnolisation » d’Ava Gardner à la ville et à l’écran, elle semble avoir été savamment orchestrée par le régime, qui en apprécie tous les avantages en termes de retombées touristiques, et ce, dès l’arrivée de la star, grâce à la Metro Goldwyn Meyer qui de son côté confine l’actrice dans des rôles strictement hispanisants.

*La llegada de la estelar Ava Gardner supuso en ese sentido todo un regalo publicitario para España. Sus esgarceos con el torero Mario Cabré y la consiguiente visita de un celoso Frank Sinatra anticiparon las escenas de persecución periodística que hoy en día se han hecho comunes en España*⁸⁵⁹. *El régimen, entusiasmado con la repercusión mediática internacional de*

²⁷⁸ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 227.

²⁷⁹ *IBID.* p. 227, 228.

²⁸⁰ *IBID.* p. 164,165.

*las conquistas de Ava, no dudó en invitar a la vamp a la Feria de Abril de Sevilla por mediación de la Dirección General de Turismo, anticipando la relación que desde el gobierno español se estableció entre la producción cinematográfica y la promoción del turismo norteamericano*²⁸¹.

Ainsi retrouve-t-on la star dans la couverture médiatique internationale en frou-frou de flamenco et à faire des passes dans l'arène à la Feria de Sevilla cette année-là. Ava n'est pas la seule à se rendre aux corridas. À peu près toutes les célébrités américaines, écrivains, acteurs comme réalisateurs, se retrouvent aux corridas et contribuent à diffuser ce lieu commun de l'image touristique espagnole des années 1960. Le mariage de Grace Kelly avec le prince Rainier de Monaco les 18 et 19 avril 1956 fait, lui, l'objet d'intenses négociations de relations publiques orchestrées par l'agence de publicité Kelly Nason auprès des grands médias américains, tels que *House and Garden*, *Sport Illustrated*, *Time*, *Look*. L'agence met en effet tout en œuvre pour que les publiereportages touristiques élaborés sur l'Espagne avec l'office du Tourisme espagnol et financés par des marques américaines, coïncident également avec l'actualité des célébrités les plus en vue dans la Péninsule Ibérique, et soient par conséquent l'occasion de promouvoir une marque, comme lorsque les princes effectuent leur voyage de noce à Palma de Majorque (dans ce cas précis, il s'agira de lancer une marque de vêtements) ; telle est la stratégie détaillée par Neal Moses Rosendorf²⁸². La négociation menée par l'agence Kelly Nason consiste à proposer un voyage de quelques jours, organisé par le département du tourisme espagnol, qui offre également les services d'un photographe pour le reportage couleur. En échange d'une telle coopération, la firme s'engage à intégrer la publicité du pays dans ses propres campagnes.

4. Les stars hollywoodiennes, meilleurs agents du tourisme Américain de luxe en Espagne

Cet essor du secteur touristique de l'Espagne dans les années cinquante et soixante, et, qui plus est, du tourisme de luxe, est d'autant plus notable qu'il est nouveau. Selon l'historien américain Neal Moses Rosendorf, la Péninsule Ibérique s'était jusque-là trouvée reléguée loin derrière ses voisins européens²⁸³. Or, dès 1952, l'activité touristique

²⁸¹ AGUINAGA, Pablo León – Tesis- p. 382, 383

²⁸² ROSENDORF, Neal Moses - *Be El Caudillo's Guest: The Franco Regime's Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain* – In *Diplomatic History* - 08 May 2006, p. 397.

²⁸³ ROSENDORF, Neal Moses - *Be El Caudillo's Guest: The Franco Regime's Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain* – In *Diplomatic History* - 08 May 2006,

devient une priorité du gouvernement espagnol, comme en témoigne le fonds des Archivos Generales de Alcalá consulté par l'historien. En s'appuyant sur le tourisme, l'Espagne de Franco peut construire un nouveau discours de propagande hispano-américanophile²⁸⁴. Au moment d'amorcer la modernisation de son économie et des secteurs liés aux services de l'hôtellerie²⁸⁵, ce domaine économique devient primordial pour l'Espagne. Il constitue également le point de connexion entre les milieux d'affaires privés, les célébrités du cinéma américain et la capacité du régime à instrumentaliser une telle conjoncture. À l'occasion, les grandes étoiles du cinéma américain se transforment aussi en d'excellents agents de communication pour assurer la promotion des grands hôtels étoilés qui s'implantent et ouvrent à Madrid :

Atento a las buenas perspectivas de negocio y deseoso de respaldar al General Franco por su "lucha contra el comunismo", Conrad Hilton inauguró en Madrid el primer hotel de la cadena en Europa. Gary Cooper ejerció de maestro de ceremonias, capea incluida ²⁸⁶.

Après avoir interprété le rôle de Robert Jordan, combattant républicain dans *For Whom the bell tolls – Pour qui sonne le glas* (1943) de Sam Wood, d'après l'œuvre originale de Ernest Hemingway, Gary Cooper devient dix ans plus tard le meilleur agent de communication de Conrad Hilton, lors de l'inauguration du premier hôtel Hilton d'Europe en 1953. Une fois encore, le régime franquiste en tire un profit d'image²⁸⁷. L'*American Express* avait d'ailleurs joué un rôle non négligeable en ce sens. Comme les plans de développement de la firme

p. 376. L'historien explique comment au début du XX^e siècle l'Espagne, beaucoup moins affectée par le tourisme, se trouve loin derrière l'attractive Italie, la France et la Suisse et ce, en dépit, d'une part, d'un léger sursaut des classes moyennes européennes à l'issue de la Première Guerre mondiale et, de l'autre, d'un second sursaut du tourisme américain avant la guerre civile espagnole.

²⁸⁴ *IBID.* p. 231-276 et p. 385, 386.

²⁸⁵ DELGADO-GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo - *¿El « Amigo americano » ? España y Estados Unidos durante el franquismo - Op. Cit.* p. 21.

L'auteur avance que le secteur touristique, corrélé aux industries cinématographiques et aux entreprises américaines, fait partie des secteurs en plein développement dans les années cinquante, appuyé en cela par le gouvernement espagnol qui signera dans les années soixante des contrats de communication avec l'agence Kelly Nason, agence engagée par l'*American Express* dans les années cinquante pour convaincre les riches américains de faire du tourisme sur les traces des stars du cinéma.

ROSENDORF Neal Moses développe la même idée, en insistant davantage sur la volonté de l'*American Express* d'aider les pays dépendants des dollars à trouver des moyens pour gagner des dollars. in *Be El Caudillo's Guest: The Franco Regime's Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain* – Diplomatic History- First published: 08 May 2006 - p. 381.

<https://doi.org/10.1111/j.1467-7709.2006.00560.x>

²⁸⁶ AGUINAGA, Pablo León - *El cine Norteamericano en España : las negociaciones para su importación, 1950-1955* - Hispania 66.222 – p. 384.

²⁸⁷ ROSENDORF, Neal Moses - *Be el caudillo's Guest – Op. Cit.*

coïncidaient avec la volonté du Département d'État de normaliser les relations avec l'Espagne, Harry Hill, vice-président de la compagnie, entreprit de remédier à l'image jusque-là désastreuse de Madrid. Sous son influence, la capitale cessa alors d'être présentée comme la capitale déprimante et militarisée des années quarante, dépeinte par Max Widmer: « *military patrols are to be seen on duty all over the city with rifles slung around their shoulders*²⁸⁸ », écrivait le journaliste, qui ajoutait: « *in the city itself life is depressing, for the population is utterly impoverished, and this lends a general atmosphere of hopeless neglect to a city once so wonderful* ». Harry Hill, qui vient de passer une semaine à Madrid au début des années cinquante, fait alors valoir haut et fort que l'Espagne n'est pas un État policier : « *I went to Spain, looking for a police state. There was no sign that such a state existed. . . We saw policemen around, but not more than we would see in other countries.* » Déclarant dans la foulée : « *Madrid as a city impressed us as being both clean and beautiful. It is a modern city with large avenues, beautiful parks and lovely buildings*²⁸⁹. » En 1950, Ralph Reed²⁹⁰, président d'American Express, décide d'implanter la firme en Espagne, et le premier bureau ouvre à Madrid en mars 1951²⁹¹. La campagne de publicité orchestrée pour le compte de l'Amex par son agence Kelly Nason décline dans le magazine *Time* les clichés suivants, qui vont durablement s'imposer : « *Holiday in enchanted Spain : land of infinite beauty and striking contrasts ; of fabulous art and colorful folklore ; of inexpensive and bountiful pleasure ; and above all, of festive gaiety and charm*²⁹². »

En 1950, 25000 américains ont voyagé en Espagne ; en 1951, ils sont 42000 qui ont dépensé 9 millions de dollars de devises. À partir de 1952, le régime franquiste est convaincu de la nécessité d'exploiter l'attrait touristique du pays, non seulement sur le plan économique mais aussi d'un point de vue politique. Avec l'aide de l'agence *Kelly Nason Inc* de la firme *American Express*, le gouvernement de Franco souhaite faire de chaque touriste le meilleur agent de propagande de l'Espagne anticomuniste :

²⁸⁸ ROSENDORF, Neal Moses - *Be El Caudillo's Guest: The Franco Regime's Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain* – Op. Cit. p. 382.

²⁸⁹ *IBID.* p. 382. – Cité par l'auteur, *Report on Survey Trip of Spain Made by Walter Rundle & Harry Hill* – NBP 65.

²⁹⁰ *IBID.* p. 380. Ralph REED est nommé président d'AMEX en 1944 ; il pressent très vite la formidable ouverture et le potentiel de développement que l'après-guerre va ouvrir en Europe pour les activités économiques américaines, notamment en matière de tourisme. Très rapidement, à la suite du débarquement en Normandie, il organise une conférence qui envisage l'ensemble des perspectives de développement ; l'AMEX se tient à l'affût des signes de développement économique pour en faire profiter dès l'origine sa propre compagnie. À la suite de la conférence de George Marshall à Harvard, en septembre 1947, il présente au gouvernement un plan pour développer les voyages en Europe et apporter ainsi des devises qui aideront les économies d'Outre-Atlantique à se redresser.

²⁹¹ *IBID.* p. 384.

²⁹² *IBID.* p. 384.

"Equally, [we should consider] the multiplier effect of an efficient, well oriented official propaganda that adequately exalts our national values in all aspects, attracting the outsider toward our nation, retaining him here and avoiding deceptions and inconveniences, in order to intelligently direct his journey (...) it is essential that the tourist who visits us not only returns here, but that he is converted into the most active propagandist of our nation, increasing in this manner our prestige in the world ²⁹³."

Avec l'appui des États-Unis, démarre alors une propagande hispanophile qui rapporte beaucoup d'argent, « *An enormous quantity to the hard currency-starved Franco regime (...) : en 1952 the amount reached APPROXIMATELY ONE BILLION SIX HUNDRED MILLION PESETAS IN FOREIGN EXCHANGE* ²⁹⁴ ». À compter de 1954, le tourisme entre dans une ère où les coûts de publicité sont partagés par l'Espagne et la compagnie américaine concernée, comme ce fut le cas de la Trans-World Airlines (TWA) dont le directeur général informe le gouvernement espagnol que le bureau de Los Angeles souhaite lancer une campagne en direction des touristes américains pour les inciter à visiter l'Espagne. Les visuels des affiches et dépliants de la campagne représentent les figures légendaires de toreros, des navires de Christophe Colon, des robes de flamenco et sont diffusés dans tout le réseau d'agence de la compagnie aérienne aux États-Unis²⁹⁵. En 1957, l'agence TWA de Madrid fait savoir à Don Mariano de Urzáiz y Silva, directeur général du Tourisme, que les avions en partance des États-Unis pour l'Espagne font le plein de passagers, et qu'à compter du 1^{er} juin de la même année, la compagnie augmentera sa capacité de huit vols par semaine, comprenant cinq vols affrétés pour les touristes et trois avions « Super G », avec des premières classes et des services de couchettes à bord²⁹⁶.

L'activité touristique sera de la sorte déterminante pour l'image de marque du régime sur le plan de la politique extérieure ; elle contribuera fortement à polir, voire à faire oublier, la nature dictatoriale du régime, notamment lors de l'arrivée du tourisme plus massif de la

²⁹³ ROSENDORF, Neal Moses - *Be El Caudillo's Guest: The Franco Regime's Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain* – In *Diplomatic History* - 08 May 2006, p. 385, 386 – Cité par l'auteur, *Anteproyecto de Plan Nacional de Turismo*, "July 1952, 2, section 49.02, box 14415, general heading "Cultura," General Archive Alcalá^{NBP 81}.

²⁹⁴ *IBID.* p. 386 – Cité par l'auteur, "PLAN NACIONAL DE TURISMO," dated 1953, in box 14417, section 49.02, general heading "Cultura," General Archive Alcalá^{NBP 83}.

²⁹⁵ *IBID.* p. 387 – Cité par l'auteur, *Letter from F. E. Howell, Director General TWA Spain, to Don Mariano de Urzáiz y Silva, Spanish Director General of Tourism, August 11, 1954 (Spanish language), with accompanying photograph, section 49.03, box 16079, general heading "Cultura," General Archive Alcalá^{NBP}*

²⁹⁶ *IBID.* p. 388 – Cité par l'auteur, *Letter from Frank Howell, TWA Madrid Office, to Don Mariano de Urzáiz, Spanish Director General of Tourism, April 26, 1957, section 49.03, box 16079, general heading "Cultura," General Archive Alcalá^{NBP 91}*.

bourgeoisie des pays d'Europe occidentale à la fin des années cinquante :

Además de su fundamental significación económica, el turismo suponía una apertura de la sociedad española al mundo occidental, apertura en la que importaba mucho ofrecer una imagen pública grata del régimen, enmascarando sus aspectos más represivos y más anacrónicos ²⁹⁷, écrit Román Gubern Garriga-Nogués.

Les chiffres cités par Román Gubern Garriga-Nogués parlent d'eux-mêmes :

«Para estas fechas, el turismo se había convertido ya en la primera fuente de divisas extranjeras y la tendencia al incremento de la afluencia turística era constante, como muestran las siguientes cifras. »

Evolución del número de turistas extranjeros en España

1958	2.451.823
1959	2.863.667
1960	4.322.363
1961	5.495.870
1962	6.390.369 ²⁹⁸

Une véritable alliance se noue entre les grandes enseignes privées du tourisme américain d'un côté et de l'univers de Hollywood de l'autre, pour le plus grand bénéfice de l'essor du tourisme en Espagne et de l'amélioration de son image internationale. Quant aux enseignes américaines, elles ne sont pourtant jamais très loin du Département d'État avec lequel elles négocient constamment. Le potentiel économique va de pair avec les bénéfices de la propagande pour faire de l'Espagne l'un des principaux acteurs de choix parmi les industries du voyage et du tourisme américain. *American Express, Hilton Hôtel, Trans World Airlines, Temple Fielding*, ces firmes modifient et modernisent durablement l'image de l'Espagne.

²⁹⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*- Op. Cit. p. 181.

²⁹⁸ *IBID.* p. 228.

III. LA RUNAWAY PRODUCTION, LE NOUVEAU MODÈLE HOLLYWOODIEN ÉMERGE À MADRID

Alors qu'aux États-Unis, les campagnes de presse et de publicité propulsent le tourisme américain en Espagne vers le milieu des années cinquante, le modèle économique du cinéma hollywoodien traverse une de ses crises structurelles les plus importantes. Hollywood doit se réinventer et c'est en Espagne qu'il va pouvoir le faire. À la suite des stars de cinéma, la *Runaway Production* débarque à son tour à Madrid, avec des nouveaux standards de production. Finis les studios de décors dispendieux et coûteux, les tournages se réalisent en extérieur, et cette nouveauté est l'élément clé du nouveau concept de cinéma mis au point par Hollywood pour surmonter une crise qui se décline en quatre facettes. Au centre de ce nouveau dispositif, l'Espagne est le pays qui offre un éventail d'atouts incontournables pour la nouvelle compétition cinématographique qui s'engage.

1. Crise du modèle classique hollywoodien

a. La première facette de la crise est de nature juridique

Les compagnies de cinéma américaines indépendantes bataillèrent de 1946 à 1953 contre l'association qui regroupait les huit grandes majors de Hollywood²⁹⁹, lesquelles depuis plusieurs décennies violaient la loi Sherman de 1946 prohibant le monopole. En 1953, la décision du Tribunal Suprême tombe : elle est fatale aux huit majors. Elle brise le principe de cartel et d'intégration verticale. Ainsi, les huit principaux studios qui produisent à ce moment de l'histoire 60 à 70 % des films américains, 100 % des documentaires, qui distribuent également les films les plus importants et perçoivent entre 80 et 90 % des recettes, sont dorénavant dans l'obligation de séparer la production de la diffusion. Ce verdict fragmente toutes les activités du monopole et fissure le modèle économique sur lequel reposait le consortium des huit majors. Dorénavant, les compagnies indépendantes peuvent s'appuyer sur les services de diffusion des majors pour garantir leurs propres productions³⁰⁰. Elles entrent ainsi en guerre avec les majors et tentent de sortir leur épingle du jeu. La bataille se déroulera en Espagne.

²⁹⁹ Les huit majors de Hollywood sont *RKO Pictures, 20th Century Fox Film Corporation, Warner Bros, Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists, Columbia Pictures, Universal Pictures*

³⁰⁰ ROSENDORF, Neal M.- *The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture*, Harvard University, 2000 (tesis doctoral inédita) p. 103-104.^[1]In AGUINAGA, Pablo León – Tesis p. 381, NBP 856.

b. La deuxième facette de la crise est de nature politique

Ces zizanies diplomatiques ont toute leur importance lorsqu'il s'agit d'apprécier non plus le processus d'américanisation de la capitale mais bien davantage la manière dont Madrid devient Hollywood au cours de ces années. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et tout au long des années cinquante, deux lignes bien distinctes du cinéma américain s'affrontent en Espagne. En 1945, les majors de Hollywood sont regroupées dans l'association qui défend leurs intérêts, la Motion Picture Association of America (MPAA), et cette dernière avait créé une filiale exclusivement consacrée à la distribution internationale de ses produits, la Motion Pictures Export Association (MPEA). De 1948 à 1952, elle est dirigée par Eric Johnston, ancien officier de l'United States Navy, tête de file des Républicains, président de la chambre de commerce des États-Unis et futur conseiller du Président Eisenhower en politique extérieure jusqu'en 1963. Un profil et une carrière qui témoignent du rôle très politique accordé au cinéma. L'association ne cesse de négocier auprès du Département d'État pour faire entendre les intérêts des majors en Espagne. Dans un entregent affairiste et très politique, dont les Américains ont le secret, et en ayant bien tiré la leçon du maccarthysme, Hollywood se saisit des valeurs politiques de la démocratie, de la liberté et de la lutte anticomuniste pour faire avancer ses affaires³⁰¹. L'enjeu est limpide tout au long de ces dix années : imposer à tous les pays d'Europe les conditions les plus favorables pour exporter le cinéma de Hollywood et restaurer un marché européen rentable pour les États-Unis. Dans cette perspective, la MPEA fait inscrire la question du cinéma sur l'agenda politique des conférences et des grandes rencontres des différentes organisations internationales, telles que le FMI, la BIRD et le GATT. Si la pression du Plan Marshall rend les pays qui en bénéficient plus ductiles à la négociation – aucun d'entre eux n'aurait été en mesure de s'opposer aux assauts et aux menaces de la MPEA – l'Espagne le peut en revanche. Alors que les majors de Hollywood souhaitent simplifier le système de financement des importations, mettre un terme au marché noir qui leur est défavorable, et augmenter, entre autres, de façon notable le nombre de films des États-Unis dans la Péninsule Ibérique, l'Espagne ne cède rien sur son système très complexe de financement. À partir de 1952, la situation semble se dénouer ; la préparation des Pactes de Madrid de 1953 ouvre la

³⁰¹ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía e Historia. ISBN: 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008, p. 224.

Plus l'affrontement idéologique se durcissait et plus Hollywood pouvait compter sur l'appui du Département d'État pour devenir la bannière de la défense de la démocratie et de la liberté dans le monde. Hollywood saisit alors l'occasion d'être le porte-drapeau de la lutte anticomuniste mondiale.

voie à un premier accord entre les majors de la *MPEA et la Dirección General de Cinematografía y de Teatro*, accord qui devrait être reconduit en 1955. Aussi, jusqu'en 1955, « *Hollywood volvió a coquetear con el régimen*³⁰² ».

En réponse et en guise de remerciement, en 1958, les grandes stars de Hollywood sont de retour pour le festival de Saint Sébastien Gloria Swanson, l'étoile d'Hollywood s'il en est, l'inaugure, faisant bénéficier de son aura tant le festival que l'épouse du Caudillo au bras de laquelle elle le clôture. Les deux femmes furent immortalisées par les photographes³⁰³. La Fédération Internationale de Producteurs de Films (FIAP), quant à elle, confère au festival de Saint Sébastien le même niveau que celui de Cannes³⁰⁴. En contrepartie, les films américains présentés cette année-là demeurent libres de toutes taxes lors de leur commercialisation ultérieure en Espagne. L'accord de 1952³⁰⁵, signé entre l'association de défense des majors de Hollywood et l'administration espagnole, prévoit une augmentation de la quantité maximale de licences d'importation fixée à un peu plus d'une centaine, à un prix identique à celui de l'année antérieure. Il prévoit également l'autorisation d'approvisionner librement les filiales américaines de Madrid en métrage de pellicule vierge et, surtout, l'autorisation de rapatrier 40 % des recettes en dollars aux États-Unis, soit une exception notable à la politique monétaire espagnole en vigueur.

Cet accord ne sera pourtant pas reconduit en 1955, année qui marque une nouvelle rupture entre les majors d'Hollywood et l'Espagne franquiste ; querelles et zizanies ont repris de plus belle, et cette fois, les majors n'hésitent pas à boycotter purement et simplement leurs exportations de films vers l'Espagne. Sorties, lancements de nouveaux titres chutent alors brusquement et atteignent un de leur niveau le plus bas. Si, en 1955, 117 films américains nouveaux sortent en Espagne, en 1956, il n'y en a plus que 66, et en 1957, seulement 47. Il faut attendre l'ouverture économique que connaît l'Espagne en 1957, puis le Plan de Stabilisation de 1959, pour remonter la pente et mettre fin à l'effondrement, avec un nouvel accord signé en 1959. Cette faillite des pourparlers et des échanges a été plus que favorable aux compagnies indépendantes à compter de 1956, en particulier à United-Artists, puis par la suite à Samuel

³⁰² *IBID.* p. 360.

³⁰³ *IBID.* p. 360. Rappelons que Gloria Swanson fut considérée comme une des plus grandes étoiles du cinéma muet. Elle retrouve la première place sur le devant de la scène du cinéma parlant lors de son interprétation dans *Sunset Boulevard* à Hollywood Story – *Boulevard du crépuscule* (1950) de Billy Wilder.

³⁰⁴ AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía y de Historia. ISBN: 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008, p. 361.

³⁰⁵ *IBID.* p. 357.

Bronston³⁰⁶ qui pourra établir un véritable empire de production de péplums en Espagne³⁰⁷.

c. La troisième facette de la crise est de nature technologique

L'essor imparable de la télévision menace toute l'industrie du cinéma. Entre 1948 et 1952, 21 millions de postes de télévision se sont vendus aux États-Unis, ce qui fait chuter drastiquement le niveau de fréquentation des salles de cinéma. Bloquer la location des films et leur diffusion télévisée se révèle alors insuffisant pour freiner la chute de fréquentation des salles. L'impact du divertissement proposé gratuitement aux consommateurs à travers le petit écran de la télévision est tel, qu'en dépit de la croissance démographique du moment, les spectateurs de cinéma passent de 4,8 millions de personnes à 2,5 millions de personnes à peine.

d. La quatrième facette de la crise est de nature économique

Le modèle de travail de Hollywood est déjà en faillite. Les syndicats très puissants à Hollywood ont obtenu de passer à la semaine de cinq jours, mettant ainsi un terme à une gestion du travail sans limites horaires³⁰⁸. Le résultat, en revanche, est immédiat : les coûts de production augmentent brutalement de 20 %. Or, la baisse de la consommation de cinéma ne permet pas d'absorber pareille augmentation. Alors que les Studios de Hollywood s'enorgueillissaient « de compter plus d'étoiles que le firmament³⁰⁹ », cette crise remet

³⁰⁶ Samuel Bronston arrive en Espagne au moment où les pesetas sont dévaluées, après le tournage du film *Alexandre le grand*. D'origine juive, Samuel Bronston naît en Bessarabie (Russie 1909), il émigre avant la Révolution de juillet 1917 et fait ses études à la Sorbonne, à Paris. Photographe de profession, il travaille en qualité de producteur indépendant à Hollywood depuis la fin des années 1930, puis la décennie suivante, il est nommé photographe officiel du Vatican. Il arrive en Espagne à la recherche de salaires dévalués, de paysages accessibles et de facilités administratives. Ami personnel de Pierre S. Dupont, son propos est de réaliser des films grâce à la garantie que supposent les devises du géant de la chimie, Dupont de Nemours, qui sont bloquées en Espagne depuis la fin de la guerre civile. Dans HEREDERO, Carlos Carlos F. - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961* – Madrid, Ediciones Documentos nº 5 – Filmoteca 1993, p. 11.

³⁰⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS Román – Hollywood junto al Manzanares : la Factoría Bronston – In America, the Beautiful. La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea – de DEL PINO, José, M. AGUINAGA Pablo León – ESPÍN MARTÍN Manuel – HEREDERO Carlos et ROSENDORF Neal Moses, dans la bibliographie – Voir également les documentaires d'information de RNE Voir également: Documentos RNE - *Producciones Bronston: España es Hollywood* - 24/12/11.

En ligne : <https://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-producciones-bronston-espana-hollywood-30-04-11/1087408/>

RTVE – Marca España, Ava Gardner y Samuel Bronston, dos imanes para el Madrid de los 50 – 6/09/2018

En ligne : <https://www.rtve.es/alacarta/audios/marca-espana/marca-espana-ava-gardner-samuel-bronston-dos-imanes-para-madrid-50-06-09-18/4725494/>

³⁰⁸ MOIX, Terenci – *La grandes estrellas del cine*- Barcelona, Editorial Biblioteca de la Vanguardia, 1984, p. 5.

³⁰⁹ *IBID.* p. 5.

en cause les grands contrats qui assujettissaient les grandes stars américaines aux majors, comme le rappelle Terenci Moix ³¹⁰ : « *La medida más urgente y terrible fue la no renovación de contratos de largo término. Los estudios prescindieron de sus figuras y éstas, al mismo tiempo, quedaron sin el apoyo y las gigantescas posibilidades de promoción que les daba el estudio.* » Ces ruptures contractuelles contribuent alors à propulser sur le devant de la scène de nouvelles figures italiennes, telles que Sofia Loren. Elles viennent à leur tour occuper le devant des écrans et des médias. Aussi les voit-on arriver à l'aéroport de Madrid Barajas.

Pour éviter le risque de disparition du cinéma, Hollywood met alors au point un nouveau concept de film destiné à déloger les téléspectateurs de leur canapé. Ce concept tient en un mot : le monumental. Des superproductions faramineuses, dans des paysages grandioses, avec des reconstitutions historiques colossales, chargées d'actions incessantes et trépidantes, se structurent autour de batailles épiques et mémorables. Le modèle narratif des mythes et légendes broie des pans entiers de l'histoire antique qui sont passés à la nouvelle moulinette de Hollywood. Celle-ci se conjugue avec un nouvel écran de cinéma, gigantesque lui aussi, et sur lequel s'étirent paysages et bataillons. La course à la technologie de pointe entre en lice au cinéma ; elle est vertigineuse : l'écran affiche une haute et parfaite définition, tout y est désormais en couleurs, dans des formats de CinémaScope, Cinérama et Pana-vision. Pour Román Gubern Garriga-Nogués : « *La gran batalla empieza a librarse hacia 1952 con el cine de relieve, las macro-pantallas y las superproducciones espectaculares* ³¹¹ » et selon León Pablo Aguinaga, il s'agit bien d'une formule magique qui permet à Hollywood d'affronter la crise et d'opérer la reconversion industrielle du secteur ³¹². Ce gigantisme marche de pair avec un plateau de têtes d'affiche à couper le souffle. Dès lors, l'offre cinéma pour les spectateurs redevient bien supérieure à ce à quoi le petit écran de télévision peut prétendre : un pur délire sur le plan spatial, historique et mythologique. Pour la première fois, l'image offre une réalité agrandie, augmentée dirait-on aujourd'hui. Grâce à la sur-dimension du spectaculaire, les studios de Hollywood peuvent aussi réduire le volume de leur production et réaliser des économies considérables.

2. Place à la Runaway Production, les tournages se font en extérieur sur les hauts plateaux castillans

³¹⁰ *IBID.* p. 4, 5.

³¹¹ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *Historia del Cine* – Barcelona, Editorial Lumen, 2001, p. 298.

³¹² AGUINAGA Pablo-León - *El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* – *Op. Cit.* p. 380.

Dans la foulée, le principe consiste aussi à faire baisser drastiquement les coûts de production. Or, face à Cinecittà, épuisée par l'industrie hollywoodienne et gagnée à son tour par une hausse des coûts qui n'est plus de mise³¹³, l'Espagne offre à Hollywood des perspectives économiques inespérées. Les extérieurs se tournent à présent sur les hauts plateaux castillans, dans les alentours de Madrid et parfois dans le sud du pays. Le montage financier permet également de réaliser des gains non négligeables : faisant d'une pierre deux coups, les enseignes américaines peuvent aussi récupérer les capitaux et les devises gelés depuis la Seconde Guerre mondiale en Europe. S'il est impossible ou très difficile de sortir les devises du pays, du moins sera-t-il loisible de les investir dans les tournages de nouvelles productions puis d'exporter des bobines de film, lesquelles pourront à leur tour valoir quelques millions de dollars sur le marché américain³¹⁴. En effet, pour les tournages en extérieur, l'Espagne des années cinquante présente de fait un nombre certain d'avantages : des paysages mimétiques qui évoquent n'importe quel coin du monde et surtout n'importe quelle ambiance imaginaire de mythologie ou d'histoire antique ; un climat exceptionnel et une non moins exceptionnelle amplitude de lumière qui rendent possible des tournages de presque quinze heures d'affilée par jour, le tout combiné à une haute compétence technique et professionnelle.

Le repli géographique des tournages s'organise alors en Espagne et en 1955, la prestigieuse revue américaine *Life* annonce que « *Madrid s'était substituée à Rome en qualité de principal centre d'activités cinématographiques en Europe* ³¹⁵ ». Les scènes d'intérieur, elles, se tournent dans les studios madrilènes, au cœur de la capitale. L'exposition *Mad about Hollywood*, organisée par la ville de Madrid en octobre 2018, présente une première cartographie de cette géographie urbaine de la capitale espagnole transformée en une gigantesque machine à produire du très grand spectacle. Au cœur de Madrid : Les *Studio Chamartín*, avenida de Burgos – les Studios C.E.A, ciudad Lineal – les Studios Sevilla film, avenida Pio XII – les Studios Ballesteros, rue García de Paredes – les Studios Moro, avenida de América à l'angle de la rue Torrelaguna – la United Artits, sur la Gran Vía.

³¹³ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS Román, *Historia del cine- Op. Cit.* p. 335.

³¹⁴ « *Una vía para la utilización de estos fondos, que no podían ser convertidos en billetes, era usarlos para rodar en España: los dólares no podían sacarse, pero un negativo de película que quizá valiera millones, sí* », dans BESAS, Peter, in - *Behind the Spanish Lens, Spanish cinema under Fascism and democracy* - Arden Press, Inc. Denver, Colorado, 1985, p. 54 – In HEREDERO, F. Carlos - *Las huellas del tiempo, cine español 1951-1961* - *Op. Cit.*, p. 108.

³¹⁵ “*Boom in Spain*” - *Life*, 6/VI/1955. MHL, CP, Locations – Foreign, Spain (-1979) In: AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939 - 1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* - *Op. Cit.*, p. 385.

Une fois encore, le coup d'envoi des tournages de films américains en extérieur et en Espagne a été donné par Ava Gardner avec le film *Pandora and the Flying Dutchman* – *Pandora et le Hollandais volant*, (1951) d'Albert Lewins³¹⁶. À compter de 1956-1957, les tournages de films américains dans la Péninsule Ibérique sont dorénavant et essentiellement le fait des compagnies indépendantes. Seuls les films suivants font exception : *The Black Knight* – *Le serment du Chevalier Noir* (1954), de Tay Garnett par la Columbia ; *Moby Dick*, (1956) de John Huston, avec Gregory Peck et Orson Welles, produit par la Metro Goldwyn Mayer ; enfin, *The Lady* – *La Princesse d'Eboli* (1955) de Terence Young, produit par Varios et Fox. À cette liste s'ajoute ce que Pablo León Aguinaga nomme « *Las españoladas más notables del cine franquista*³¹⁷ », comme le film *Spanish Affair* qui enferme Ava Gardner dans un rôle d'actrice espagnolisée. L'indépendante United-Artists tire son épingle du jeu dans cette nouvelle configuration. Elle est la compagnie la plus active et, limitée à la distribution, elle confie la production à des indépendants³¹⁸. En refusant de suivre le boycott des majors, elle développe ses affaires avec de grands tournages, tout en renforçant les liens déjà très étroits que son représentant à Madrid, George H. Ornstein, avait su nouer avec le régime franquiste³¹⁹. En 1957, elle compte déjà à son actif quatre grands péplums tournés en Espagne. *Alexandre le Grand* – *Alexander the Great*, (1957) de Robert Rossen, avec Richard Burton et Danielle Darrieux ; puis *Autour du monde en quatre-vingt jours* – *Around the World in 80 days* (1956), de Michael Anderson, avec David Niven et Shirley McLayne, John Carradine, Charles Boyer et Marlène Dietrich.

³¹⁶ *IBID.* p. 382.

³¹⁷ *IBID.* p. 384.

³¹⁸ *IBID.* p. 385.

³¹⁹ *IBID.* p. 375.

L'auteur précise que George H. Ornstein était le gendre de Mary Pickford, principale actionnaire de United Artists. Elle fut surtout la fondatrice de la compagnie United Artists avec Charles Chaplin, Dave W. Griffith et Douglas Fairbanks en 1919, compagnie qui deviendra au XX^e siècle l'un des studios indépendants les plus importants. Actrice dès son plus jeune âge, elle fait partie des actrices pionnières de Hollywood qui passent derrière la caméra pour prendre en main la production et la distribution. Mary Pickford devient ainsi une des femmes les plus influentes d'Hollywood et, en 1935, elle tente de se faire élire sénatrice. À l'origine et à la confluence des réseaux d'amitié entre United Artists, Hollywood et l'Espagne, se trouve Edgard Neville, Conte de Berlanga de Duero, en poste à l'ambassade espagnole à Washington de 1928 à 1932. Il crée également durant cette période le Spanish Department de la Metro-Goldwyn-Meyer et se lie d'amitié avec Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks et Mary Pickford, chez qui il est souvent convié.

Pour Mary Pickford, voir également El País Semanal « Los primeros españoles de Hollywood », AGUAYO, Andrés, 5 de febrero de 2012. En ligne : https://elpais.com/diario/2012/02/05/eps/1328426817_850215.html
 Voir également France Culture Cinéma, « Mary Pickford, pionnière à Hollywood », par Yann Lagarde, le 22 mai 2020. En ligne : <https://www.franceculture.fr/cinema/mary-pickford-pionniere-a-hollywood>

Un fait tout à fait inédit mérite d'être ici souligné dans certains des tournages de péplum l'usage de l'armée espagnole, que le gouvernement de Franco met à la disposition de la United Artists et qui lui fournit des milliers de soldats en guise de figurants, à un prix plancher. Tel est le cas pour *Alexander the Great*, premier film du genre de la compagnie. En échange, United Artists s'engagea à investir tous ses fonds bloqués dans la production de films sur le territoire espagnol³²⁰. Pour *Around the World in 80 days*, le second des péplums Runaway de United Artists, cette fois, c'est Luis Dominguín, acteur sur le plateau, qui offre en personne une véritable corrida aux 10 000 figurants convoqués dans les villages limitrophes de Chinchón pour les besoins du film, en guise de remerciement pour leur bonne volonté³²¹. Enfin, avec *The Pride and the Passion – Orgueil et Passion*, de Stanley Kramer (1957), avec Gary Grant, Frank Sinatra et Sofia Loren, ces deux derniers films de United Artists reçoivent également l'aide de l'armée espagnole, dépêchée par le gouvernement pour la circonstance. Ce dernier film, relatif à la guerre d'indépendance espagnole, se voit gratifié des égards du chef de l'État, qui reçoit en personne le réalisateur Stanley Kramer, au Palais du Pardo. Une fois accepté l'ensemble des coupures et des modifications opérées par la censure, Stanley Kramer fut amplement remercié par le régime, qui lui donna alors l'autorisation d'acheter des pesetas bloquées à un taux de change très avantageux, de sorte que 30 millions de pesetas furent alors débloquées pour couvrir les frais de la superproduction. En 1958-1959, le tournage de *Solomon and Sheba – Salomon et la Reine de Saba* de King Vidor, avec Gina Lollobrigida et Tyrone Power, provoque un grand émoi à Madrid, dû à la mort par infarctus de Tyrone Power, dont le rôle principal de Salomon est repris dans la foulée par Yul Brynner.

En 1960, notons également le tournage en Espagne du célèbre film *Spartacus*, intéressant à deux égards et emblématique des contradictions qui, pour le régime, n'en furent pas. Réalisé par Stanley Kubrick, sur un scénario de Dalton Trumbo, avec Kirk Douglas, Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton, et Tony Curtis pour les plus célèbres acteurs, produit par la Universal Company³²², le film consacre le retour de Donald Trumbo dans le monde du cinéma.

³²⁰ *IBID.* p. 386.

³²¹ Documentos en RNE - *Producciones Bronston : España es Hollywood* - 24/12/11-
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-producciones-Bronston -espana-hollywood-30-04-11/1087408/>

Marca España - *Ava Gardner y Samuel Bronston, dos imanes para el Madrid de los 50* - 06/09/18
<https://www.rtve.es/alacarta/audios/marca-espana/marca-espana-ava-gardner-samuel-bronston-dos-imanes-para-madrid-50-06-09-18/4725494/>

³²² Exposition à Madrid, octobre 2018 - "*Mad about Hollywood* – panneau récapitulatif des grands tournages de productions américaines en Espagne, et Pablo León Aguinaga, p. 380 à 386 + tableau p. 508 copié dans un dossier.

Donald Trumbo avait fait partie de la liste des « Dix de Hollywood » qui avaient refusé de répondre à la commission des activités anti-américaines concernant leur appartenance ou non au Parti communiste américain. Inscrit sur la liste noire de Hollywood, il fut exclu du monde du cinéma à partir de cette date. Le scénario de *Spartacus* met par ailleurs en scène des esclaves qui prennent conscience de leur statut, font la révolution et renversent la situation politique au profit de la liberté. D'un autre côté, le fait que le gouvernement espagnol ait mis à disposition les soldats de l'armée espagnole et un conseil militaire éclairé pour les mouvements de troupes composant une part importante du film, fut l'argument économique qui inclina le producteur Kirk Douglas en faveur du tournage en Espagne³²³. Pablo León Aguinaga rappelle la réaction immédiate de l'opposition en exil, qui dans une lettre incendiaire, fit valoir l'argument commercial que constituait désormais l'armée. La lettre fit revenir le gouvernement sur sa décision :

No le ha bastado a Franco vender trozos del suelo español para instalar bases militares extranjeras: ha tenido que llegar por añadidura al sonrojante extremo de alquilar el Ejército mismo para hacer películas. Y claro está que eso lo habrá hecho el Generalísimo en su calidad de militar español, en nombre del patriotismo y por el honor del Ejército español ³²⁴.

Enfin, soulignons-le, dans l'Espagne de Franco, l'absence de tout syndicalisme ajoute à l'avantage de la compétence technique et professionnelle reconnue par les Américains celle d'une « main-d'œuvre à prix soldé ³²⁵ ». Tout concourt à ce que la nouvelle *Runaway Production* portée par les compagnies américaines indépendantes reçoive un accueil inégalable de la part du régime franquiste. Alors que durant presque toute la décennie, le gouvernement espagnol oppose une forte et constante résistance aux exigences des majors américaines, ce nouveau modèle cinématographique va connaître ses lettres de noblesse, en particulier avec l'arrivée de Samuel Bronston. Avec lui, le cinéma devient le nœud gordien de conséquents échanges commerciaux et transactions financières. De surcroît, l'homme sait proposer au régime des thématiques qui lui siéent.

IV. MADRID DEVIENT HOLLYWOOD, CAPITALE DE L'EMPIRE BRONSTON

³²³ AGUINAGA Pablo-León, *El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, coerción y propaganda*. - Tesis doctoral, 2019, Universidad Complutense, p. 414.

³²⁴ *IBID.* p. 414. Note de bas de page ⁹⁵⁹ “Ocasión: se alquila Ejército”, *El Socialista*, 29/X/1959. Adjunto a Gabinete diplomático (MAE) al Jefe del Estado, Madrid, 3/XI/1959. FFF, legajo 23197.

³²⁵ AGUINAGA Pablo-León, *El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, coerción y propaganda*. - Tesis doctoral, 2019, Universidad Complutense, p. 381.

À partir de 1957, Samuel Bronston prend le relais cinématographique en Espagne avec de nouveaux projets et occupe la plus grande partie du terrain, et ce déploiement s'étend de la construction d'un empire jusqu'à son effondrement, en 1964. Pour Pablo León Aguinaga, avec Bronston, arrive en Espagne « *El productor que terminó por situar al país en el mapa de las producciones hollywoodienses*³²⁶ ». La parfaite adéquation avec l'idéologie du régime permet à Samuel Bronston de produire les plus grands péplums de l'histoire du cinéma américain, de constituer un véritable empire et de transformer Madrid en Hollywood. Samuel Bronston présentait le profil idoine. L'atypique Samuel Bronston est servi par une bonne étoile qui lui ouvre toutes les portes fermées aux majors de Hollywood. Très bien introduit auprès du régime, il mène rondement ses affaires, propulse sa compagnie indépendante jusque sur le devant de la scène, et grâce à un important et très diversifié réseau de soutiens importants, il se voit en capacité de lever des fonds particulièrement fructueux auprès de grands groupes privés, pour lesquels le cinéma représente l'alléchante possibilité de transférer des dollars bloqués ou de négocier d'autres types de contrats d'affaires. Très au fait des thématiques propres à l'idéologie franquiste, qui vont avoir l'oreille du chef de l'État lui-même et de ses affidés, en étroite correspondance avec les valeurs du régime et proche de la haute hiérarchie du gouvernement, Samuel Bronston pénètre rapidement tous les cercles les plus fermés du pouvoir franquiste et parvient à produire et à vendre les plus grands péplums de l'histoire du cinéma américain. Budgets confondants et jusqu'alors inégalés, création de studios hispano-américains, reconstitution d'empires historiques et mythiques, emploi de dizaines de milliers de figurants en guise d'esclaves égyptiens, de cavaleries alexandrines, de légions romaines et de rebelles chinois, avec Samuel Bronston et sous son égide, Madrid devient Hollywood.

Il se présente en Espagne avec les meilleures références qui soient. Photographe officiel du Saint-Siège au Vatican³²⁷, il y a produit une vingtaine de court-métrages, intitulés entre autres « *Le Christianisme dans le regard des maîtres en peinture*³²⁸ ». Quant à son talent pour collecter les fonds nécessaires à la production de ses films, Román Gubern Garriga-Nogués le

³²⁶ AGUINAGA Pablo-León, *IBID.* p. 415.

³²⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS Román - *Hollywood junto al Manzanares: la factoría Bronston* - in : DEL PINO, José Manuel – *América, the Beautiful. La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea* – Madrid, Editorial Íbero-americanas, 2014, p. 42.

³²⁸ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, *IBID.* p. 42.

qualifie de « *agente del gigantesco monopolio de Dupont de Nemours*³²⁹ », ce que confirme et explicite par ailleurs l'historien Carlos Heredero :

*El dinero de Dupont era transferido a España a través del negocio petrolífero y no tanto por cuenta corriente. Bronston se convierte así en el intermediario para la venta de dicho petróleo al monopolio gubernamental de Campsa. La financiación de las películas proviene entonces, de los beneficios que genera el negocio del crudo y de los fondos de Dupont que permanecen bloqueados en España*³³⁰.

Pablo León Aguinaga avance que, de 1956 à 1957, Samuel Bronston implique dans ses projets des dizaines de firmes importantes parmi lesquelles Dupont de Nemours, General Motors, Eastman, Kodak y Firestone, qui voient leurs bénéfices congelés dans différents pays européens. Dupont va jusqu'à signer un contrat pour la production de trois de ses films³³¹. L'idée lui vient de produire des films dont le sujet et la grandiloquence ne peuvent que complaire au régime franquiste. Il recompose ainsi la geste de la reconquête à travers la figure de *El Cid Campeador – Le Cid*, puis la geste biblique à travers la figure du Christ, toutes deux portées à l'écran. Les intérieurs des films sont tournés dans les studios de Chamartín, puis ceux de Sevilla Films et à partir de 1958, dans ceux de l'enseigne espagnole créée par le producteur américain, et situés à Madrid.

1. Des péplums sur des thèmes chers au régime

En 1959, sort le premier des films produits par Bronston, *John Paul Jones – El Capitán Jones*, réalisé par John Farrow. Centré sur le fondateur de l'armée américaine, le scénario attire la sympathie et l'appui du Général Nimitz³³², vainqueur de la Seconde Guerre mondiale, qui aiguille le producteur vers le Département d'État Américain qui l'oriente à son tour vers

³²⁹ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *Historia del Cine* – Barcelona, Editorial Lumen, 200, p. 335.

Sur les liens étroits entre Samuel Bronston et la firme Dupont de Nemours, voir également GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - - *Hollywood junto al Manzanares: la factoría Bronston* - in: DEL PINO, José Manuel – *America, the Beautiful. La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea* – Madrid, Editorial Íbero-americanas, 2014

³³⁰ HEREDERO, Carlos F. - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961* – Madrid, Ediciones Documentos nº 5- Filmoteca 1993, p. 112.

³³¹ AGUINAGA, Pablo León, - *El cine norte americano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Op. Cit. p. 415, 416.

³³² Larousse : Le Général Chester William Nimitz - Chef d'état-major des forces sous-marines américaines dans l'Atlantique durant la Première Guerre mondiale, il est commandant de la flotte du Pacifique en 1941. En 1943, il contribue à l'anéantissement de la puissance navale japonaise. Le 2 septembre 1945, il signe avec McArthur l'acte de capitulation de l'Empire nippon. Enfin, il devient Chef d'état-major général de la Marine de 1945 à 1947, puis l'assistant spécial du secrétaire d'État à la Marine.

l'Amiral Carrero Blanco, ministre de la Présidence depuis 1951 et Premier ministre de Franco depuis 1957, et qui le reçoit d'ailleurs fort bien. Le réalisateur John Farrow est spécialement choisi pour dissoudre toute résistance interne éventuelle de l'administration espagnole. Réalisateur réputé, australien naturalisé américain, il s'était converti au catholicisme en 1932 pour pouvoir se marier avec l'actrice Maureen O'Sullivan, Irlandaise catholique – elle interpréta le personnage de Jane dans les films de Tarzan produits par la Metro Goldwyn Meyer – avec laquelle il eut sept enfants, dont Mia Farrow. Un catholicisme exemplaire : « *La representación era perfecta ante los ojos españoles. Una familia numerosa católica de Hollywood que acompaña al padre a rodar una película en España, apoyada por un prestigioso almirante americano con el beneplácito del franquismo a través de otro marino, Carrero Blanco*³³³ ». Le budget du film fut de 7 millions de dollars. Le film est diffusé par la Warner Bros, et la première du film a lieu à bord du porte-avions U.S.S Bennington³³⁴. En 1961, Samuel Bronston entreprend le tournage de *El Cid*, réalisé par Anthony Mann. Pour représenter la vie de Díaz de Vivar, il engage Charlton Heston, étoile montante au plus fort de sa popularité³³⁵ – l'acteur parle l'espagnol –, puis Sofia Loren vient le rejoindre dans le rôle de Doña Jimena. Deux étoiles du cinéma international vont alors interpréter la geste de l'un des personnages phares de la Reconquête espagnole. Et, pour donner tout le crédit nécessaire au propos, le scénario et l'ensemble du film sont conçus sur les conseils de l'historien Ramón Menéndez Pidal. Pour ce travail, il est rémunéré à hauteur de 14 000 pesetas hebdomadaires, durant plusieurs semaines. Samuel Bronston joue un coup de maître : parvenir à enthousiasmer le gouvernement espagnol par la mise en exergue de l'une des plus célèbres gestes espagnoles, devenue l'un des piliers historico-imaginaires du régime et de sa croisade mythique³³⁶. Pour la toute première fois, la geste du héros est portée à l'écran et dans le même temps, l'envergure des acteurs offre à l'Espagne une résonance médiatique et publicitaire sans précédent : *La explotación de las imágenes de estas dos estrellas por tierras españolas alcanzó una gran difusión (...) La presencia de Charlton Heston y de Loren en España mereció la más amplia cobertura de medios nacionales y extranjeros. El actor de Hollywood tanto en este como en su siguiente rodaje con Bronston, 55 días en Pekín, no*

³³³ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – Op. Cit. p. 168.

³³⁴ ROSENDORF, Neal Moses – “*The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture*”, Harvard University, 2000 (tesis doctoral inédita) – in AGUINAGA Pablo León – *El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, coercio y propaganda* - Op. Cit. p. 415, 416.

³³⁵ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural*, Op. Cit. p. 293.

³³⁶ TRANCHE R. Rafael ; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Op. Cit. p. 382.

*puso reparo alguno en exhibirse por la geografía española*³³⁷.

Considéré par Román Gubern Garriga-Nogués comme « *la colonne vertébrale* » de l'illustre fabrique de spectacles de Bronston, l'historien ne manque pas d'ironiser sur le film dont la tonalité est proche d'un western médiéval dans lequel les indiens nord-américains furent remplacés par des arabes musulmans qui avaient envahi la Péninsule. Anthony Mann était par ailleurs un réalisateur connu pour ses westerns³³⁸. Dans l'une des photographies de l'exposition madrilène de 2018 « *Mad about Hollywood* », on peut voir le Prince Don Juan Carlos, à pieds, serrer la main de Charlton Heston, interprétant le Cid en casque et armure du chevalier et à cheval sur sa monture.

Pour ce nouveau tournage, Bronston constitue une nouvelle enseigne, Samuel Bronston Española, à même d'encaisser des fonds espagnols versés par des compagnies américaines, désireuses d'investir dans son entreprise de cinéma³³⁹. L'énormité du budget, qui s'élève à 7,5 millions de dollars, en valait la chandelle car sa production est le grand succès commercial de Samuel Bronston. Le gouvernement espagnol déclare le film « d'intérêt national », ce qui ouvre droit à un financement par l'État qui couvre de 40 à 60 % du montant des frais engagés. Quant à l'armée, une fois de plus, elle fournit gratuitement le tournage en contingents de soldats³⁴⁰. Dans le même temps, lorsqu'un autre projet relatif au Cid est présenté par des jeunes cinéastes espagnols qui intitulent leur scénario *Jimena*, il est ni plus ni moins interdit par la Junte de Censure³⁴¹. En 1961, *King of King – Rey de los Reyes*, met à l'honneur Jésus-Christ à l'écran. C'est là le premier film à présenter le visage du Christ en portrait serré. Le film est réalisé par Nicholas Ray, atteint d'un infarctus au cours du tournage. Toujours avec le même sens des affaires et des réseaux, Samuel Bronston avait préalablement pris soin de présenter son film au Saint-Père ; Jean XXIII lui donna sa bénédiction³⁴². À partir de cette date, Bronston se lance dans des péplums d'envergure impériale : la Chine d'abord, avec *Les 55 Days at Peking – les 55 jours de Pékin*, réalisé par Nicholas Ray, puis les Romains avec *The Fall of the Roman Empire – La chute de l'Empire*

³³⁷ ESPÍN MARTÍN, Manuel – *Celebridades en España 1952-1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural*, Op. Cit. p. 294.

³³⁸ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *Hollywood junto al Manzanares: la factoría Bronston* - in: DEL PINO, José Manuel – *America the Beautiful, la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea* – Madrid, Editorial Íbero-americanas, 2014, p. 36.

³³⁹ HEREDERO, F. Carlos – *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961* – Op. Cit, p. 111.

³⁴⁰ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *Hollywood junto al Manzanares: la factoría Bronston* - in: DEL PINO, José Manuel – *America the Beautiful, la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea* – Op. Cit. p. 36.

³⁴¹ *IBID.* p. 37.

³⁴² AGUINAGA, Pablo León, - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Op. Cit. p. 417.

Romain, réalisé par Anthony Mann. Les deux films vont signer la chute de l'empire Bronston lui-même. En 1962, atteint par la folie des grandeurs³⁴³, il achète les studios Chamartín et Sevilla films à Madrid et fait construire un décor avec vingt-et-un temples en carton-pâte sur un terrain de 100 hectares, dans le quartier de Las Rosas à Madrid ; les travaux requièrent l'intervention de 1 500 ouvriers et de 4 000 travailleurs durant plusieurs semaines³⁴⁴. La couverture médiatique est organisée avec la même démesure, « *con montones de periodistas que se mantuvieron aquí a gastos pagados*³⁴⁵ ». Nicholas Ray, le réalisateur, est alors atteint d'un second infarctus lors du tournage, ce qui l'éloigne cette fois du milieu du cinéma. Parmi les visites illustres sur le plateau, on compte celles du Premier ministre Carrero Blanco, du Prince Don Juan Carlos et du nouveau ministre de l'Information et du Tourisme, Manuel Fraga Iribarne. Le budget du film s'élève à 19 millions de dollars. En 1964, avec *La Chute de l'Empire Romain* de Anthony Mann, avec dans les rôles principaux Sofia Loren, Stephen Boy, Alec Guinness et James Mason, le budget grimpe à 28 millions de dollars.

Si les causes de la faillite de l'Empire Bronston sont multiples, l'une d'elle semble emblématique du système : le groupe Dupont de Nemour a cessé d'être un des principaux investisseurs des films Bronston. « *Una nueva reforma legislativa autorizó el movimiento de los capitales extranjeros para entrar y salir de España, sin limitacion*³⁴⁶ » ; l'investisseur envolé, les productions s'épuisent. C'est aussi simple que cela. Certes, Samuel Bronston n'ouvre pas la voie d'un nouveau genre cinématographique, qui s'achève avec la chute de son empire. Le succès de certains péplums produits par Bronston tient beaucoup aux nombreux emprunts aux très célèbres films de Cécil B. DeMille, tels que *King of Kings* (1927), *The Crusades*, (1935) et *The Greatest Show on Earth* (1952). Bronston avait en effet toujours privilégié l'effet américain plus grand que nature, « *Bigger than life* », comme le rappelle Román Gubern Garriga-Nogués :

*El cine histórico, con predilección con biopics épicos (...) Reyes, generales, profetas escorados hacia el gigantismo espectacular, hacia lo que los americanos denominan Bigger than life, una tendencia que había aflorado en el cine mudo italiano (la presa di Roma, 1905) y que influyó en Intolerancia 1916, de D.W Griffith y en el cine bíblico e histórico de Ceci B. DeMille, que en cierto modo construiría su referente en la era del cine en color*³⁴⁷.

³⁴³ HEREDERO, F. Carlos — *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961 - Op. Cit.* p. 111.

³⁴⁴ *IBID.* p. 111.

³⁴⁵ *IBID.* p. 110

³⁴⁶ *IBID.* p. 112.

³⁴⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román — *Hollywood junto al Manzanares: la factoría Bronston* - in DEL PINO, José Manuel — *America the Beautiful, la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea - Op. Cit.* p. 35,36.

2. Les indéniables talents financiers et politiques du producteur Samuel Bronston

Cet homme de réseau, à l'indéniable talent pour le commerce et aguerri aux usages économiques en cours en Espagne dans ces années, semblait reconnu pour son art du troc dans une période où, précisément, la circulation du dollar était rendue difficile dans tous les pays d'Europe de l'Ouest. Or, le troc générait *in fine* des pesetas en quantité suffisante pour financer tous les frais de préparation d'un film.

*Bronston était très doué quand il s'agissait de faire du troc. Par exemple, des camions espagnols étaient exportés en Yougoslavie, qui les payait en porcs. Puis ils partaient en Russie contre de l'essence. L'essence était vendue au détail contre la devise locale, laquelle servait à régler les camions achetés en Espagne. Enfin, les pesetas servaient à payer tous les frais de préparation d'un film, c'est-à-dire les travaux de construction, l'armée qu'il faisait travailler sur de nombreux film », comme en témoigne un des réalisateurs américains qui salue à cette occasion « cette façon très créative de faire des films », notent Clara et Robert Kuperberg dans l'un de leur documentaire intitulé *Les exilés d'Hollywood* ³⁴⁸.*

Ces postes étaient d'autant plus conséquents que les péplums ont exigé des constructions de villes légendaires et des décors somptueux ainsi que la présence constante sur les plateaux de milliers de figurants. Au demeurant, réalisateurs et acteurs américains ont bénéficié de cette manne qui leur a assuré des séjours de rêve dans la capitale espagnole. Bernard Gordon, l'un de ces chanceux réalisateurs témoigne : « *Comme il croulait sous les pesetas (Samuel Bronston), on vivait tous au Hilton, dans le luxe, tout passait en notes de frais, parce que les pesetas pour lui n'avaient aucune valeur.* » Ajouté à la complexité du financement du cinéma espagnol, en particulier dans ses liens avec le cinéma américain, l'empire Bronston témoigne d'une histoire de l'économie du régime franquiste qu'il reste à écrire. D'autant plus que cette aptitude, si inventive de la part de Samuel Bronston, à construire son empire de cinéma sur un réseau économique parallèle et de troc, s'est accompagnée de la souplesse politique toute magnanime dont le régime a fait preuve à l'endroit des communistes de Hollywood. Victimes de la chasse aux sorcières et aux communistes entreprise par le sénateur McCarthy aux États-Unis, un certain nombre de scénaristes et de réalisateurs de la liste noire de Hollywood, inculpés de haute trahison par la commission McCarthy pour détention (réelle ou supposée) de la carte du Parti Communiste, licenciés par les majors du cinéma³⁴⁹ et obligés de fuir les studios et les

³⁴⁸ KUPERBERG Clara, KUPERBERG Robert – *Les exilés d'Hollywood* - documentaire de 50 minutes, 2004, production diffusion Programme 33 Planète, avec la participation de la CNC.

³⁴⁹ En octobre 1947, dix-neuf scénaristes, réalisateurs, personnalités de Hollywood sont convoqués par la Commission McCarthy. Les dix premiers refusent de répondre à la question de savoir s'ils sont ou ont été membres du parti communiste américain, invoquant l'amendement de la Constitution. Les dix premiers sont solidaires. Le onzième, qui n'est autre que Berthold Brecht, accepte de répondre et déclare qu'il n'est pas membre du PC, rendant

États-Unis pour éviter la prison, furent recrutés par Samuel Bronston en Espagne. Ces hommes, membres du Parti Communiste américain pour certains, sont venus travailler dans une Espagne franquiste, connue pour son anticomunisme viscéral et sa dictature, une Espagne qui les a de son côté accueillis généreusement, leur a permis de renouer avec leur travail et leur passion, les faisant vivre par ailleurs sur un grand pied. De sorte que ces hommes ont pu continuer à faire du cinéma, quitte à toucher des salaires moindres et à laisser Samuel Bronston signer au bas de l’affiche, en leur lieu et place.

Bernard Gordon³⁵⁰, renvoyé de la Warner et obligé de s’exiler lui aussi (...) en Espagne, raconte : « Au Hilton, tous frais payés par l’organisation Bronston, durant des mois, puis nous avons eu un superbe appartement à Madrid, pour 500 dollars par mois. Il était encore plus grand que celui de Paris. On avait deux voitures et un chauffeur, deux domestiques à demeure. C’était la belle vie, je n’ai jamais retrouvé cela, ni avant ni après³⁵¹. »

Il est vrai que le producteur Bronston bénéficie d’un contexte et d’une époque où « *la folie la plus totale règne à Madrid* » ; il s’associe avec Philip Yordan, le scénariste de *Johnny Guitar* et de *Rebel Without a Cause - la Fureur de vivre*, d’Elia Kazan, (1955), qui engage tous les « *blacklistés* » de Hollywood : « *Ben Barzman³⁵², Armand Dussaut, Bernard Gordon, entre autres...³⁵³* ».

ainsi caduque la défense des dix autres. Félicité par la commission, il s’envole le lendemain pour Paris. La commission suspend ses interrogatoires et condamne les dix premiers pour avoir refusé de témoigner. C’est ainsi qu’ils deviennent les fameux Dix d’Hollywood.

Le 24 novembre 1947, craignant le boycott des spectateurs, Eric Johnston, le président de the Motion Picture Association of America, qui réunit les dirigeants des studios de Hollywood, rend public leur accord qui les engage à ne plus employer « *aucun communiste ou membre d’un parti ou d’un groupe qui préconise le renversement du gouvernement des États-Unis par la force ou par des méthodes illégales ou inconstitutionnelles* ». La déclaration de Waldorf aboutit à ne pas engager de gens qui étaient ou avaient été membres du parti communiste, et constitue le début du black listing.

En ligne : http://www.cobbles.com/simpp_archive/huac_nelson1947.htm

KUPERBERG, Clara et Robert – *Les exilés d’Hollywood*- documentaire de 50 minutes, 2004, production diffusion Programme 33 Planète, avec la participation de la CNC.

³⁵⁰ Bernard Gordon – 1918/2007, scénariste et producteur de cinéma américain, a été le scénariste de *Les 55 jours de Pékin*, de Nicholas Ray, produit par Bronston, en 1953, il est l’auteur de *The Gordon File*, University of Texas Press 2004, *United States*, et de *Hollywood Exil or How I learned to love the Blacklist*, University of Texas, 199, *United States*.

³⁵¹ KUPERBERG, Clara et Robert – *Les exilés d’Hollywood*- Op. Cit.

³⁵² Ben Barzman- 1911/1989- scénariste américain, a été le coscénariste avec Basilio Franchina, de *The Fall of the Roman Empire*, *La Chute de l’Empire Romain*, de Anthony Mann, produit par Samuel Bronston en 1963

³⁵³ KUPERBERG, Clara et Robert – *Les exilés d’Hollywood*- Op. Cit.

3. Samuel Bronston, l'ami du Caudillo, soigne l'image du régime

Par ailleurs, les péplums produits par Samuel Bronston se sont attachés à valoriser les thématiques chères au régime : l'héroïsme des grandes batailles militaires, l'empire, la Reconquête et, bien entendu, l'alliance de la croix et de l'épée, axe cinématographique essentiel de l'idéologie militaro-religieuse du franquisme. Très reconnaissants pour cette filmographie qui les sert et leur sied, le chef de l'État et le gouvernement franquiste ont exempté la compagnie de Samuel Bronston des impôts qu'elle aurait dû payer, ont accordé toutes facilités pour employer à tout va des milliers de personnes sans respecter la réglementation du travail, ont accédé à toutes les demandes de tournages, y compris au sein du Palais Royal. En contrepartie de tels avantages et pour remercier l'État espagnol de sa magnanimité, Samuel Bronston réalise durant la période trois documentaires de propagande, véritables odes au franquisme et qui ont connu pour certains des heurs et malheurs intéressants. Ces documentaires sont accessibles exclusivement à la Filmoteca de Madrid³⁵⁴.

a. 1962, *El Valle de la Paz*

À partir de cette magnifique antiphrase et baptisant, dans un parfait accès d'idéologie franquiste, le mausolée de la guerre civile le *Valle de los Caídos* en *Valle de la Paz*, Samuel Bronston produit 25 minutes de pure propagande et d'images d'Épinal. Dans un décor de montagnes rocailleuses et d'antique villages isolés, la caméra atteint une petite bourgade, humble, traversée par des charrettes et des ânes et où l'on est simplement fier d'être espagnol. Une petite famille d'agriculteurs, bien modeste, s'apprête à fermer sa maisonnette pour accompagner son jeune fils ordonné prêtre au *Valle de los Caídos* pour y célébrer sa première messe. Le monument est vu à travers le regard religieux et « innocent » du jeune moine qui rejoint le couvent des Bénédictins, dans le silence sépulcral de l'enceinte, et sous le regard encapuchonné des quatre grandes allégories qui scandent l'interminable transept de la basilique. Morne et monotone, ce documentaire renvoie une image de l'Espagne prise dans un univers de l'épure : l'épure minérale qui, ici, coïncide avec l'épure religieuse. Le documentaire détone par rapport à l'emphase médiatique qui a entouré le projet, la construction et les effets de rhétorique filmiques lors de l'inauguration du plus grand chantier de travaux forcés de la chrétienté des

³⁵⁴ BRONSTON, Samuel, les documentaires *–El Valle de la Paz – Bodas en Atena – et – Sinfonía española* » ont été visionnés lors d'un voyage d'études en septembre 2019 au centre de visionnage de la Filmoteca, Madrid.

années cinquante. Ce monument si politique du franquisme est inauguré le 1^{er} avril 1959. Les plongées, contre-plongées, travellings verticaux des documentaires d'actualité et du NO-DO rehaussent encore le monument dans une esthétique du gigantisme de l'édifice, avec notamment l'immensité de la plus grande croix du monde – 150 mètres de haut –, soutenue par les quatre évangélistes et les quatre vertus cardinales. Au contraire, le silence sépulcral du documentaire de Bronston donne la mesure de l'ampleur intérieure du Valle de los Caídos, creusé dans la roche de la montagne de la Sierra de Guadarrama, non loin de l'Escorial, à cinquante kilomètres de Madrid. Il est le mausolée destiné à recueillir les corps des défunts José Antonio Primo de Rivera, fondateur de la Phalange, et plus tard, celui du Caudillo lui-même, dans le recueillement de la prière des pères.

Le Valle de los Caídos apparaît dans ce documentaire comme la signature visuelle du régime sur paysage de Castille, il étend son emprise à des dizaine de kilomètres à la ronde et, selon le propos de l'anthropologue Marc Augé, le Valle est de ce pont de vue « *l'édification d'un tombeau qui achève, après la mort, la transformation du corps en monument.* » Le documentaire de Bronston nous invite à parcourir l'intériorité de ce corps monument. Il fut exclusivement diffusé dans le réseau des ambassades espagnoles à l'étranger.

b. Mai 1962, Bodas en Atena

Ce deuxième documentaire de Bronston couvre le mariage de Juan Carlos de Borbón avec Sofía de Grecia. Il déplaît si fort à Franco que « *Bronston tuvo que ocultar en Inglaterra a salvo de la policía franquista que visitaba cada seis meses los estudios en busca de su negativo, para ofrecérsela a los Reyes tras la muerte del dictador*³⁵⁵. » Pour Román Gubern Garriga-Nogués, ces images attiraient beaucoup trop l'attention sur les futurs successeurs du chef de l'État, alors même que le Prince Juan Carlos n'avait pas encore été désigné comme tel. Le visionnage du film à la Filmoteca, de très mauvaise qualité, donne à voir un aspect bien plus politique, susceptible de tourmenter le régime : le cérémoniel du protocole d'alliance y est pleinement royal, fondé cette fois sur la triple légitimité d'une lignée, d'une couronne, et d'une histoire. Ce que l'on mesure à travers ces images, c'est d'une part, l'importance de la monarchie européenne qui défile à Athènes lors du mariage, une monarchie multiséculaire de sang royal, et, de l'autre, le poids politique des couronnes qui s'échangent et se posent sur deux nouvelles

³⁵⁵ HEREDERO, F. Carlos, *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961- Op. Cit.* p. 112.

têtes, dessinant un avenir croisé à ces lignées respectives. Le leurre du royaume d'Espagne sans couronne, dessiné par la loi organique de 1947, trouve là sa juste limite et laisse entrevoir un horizon, cette fois bien réel, ancré dans une monarchie qui renouera un jour et sa filiation et le fil de l'actualité politique. De plus, le documentaire est filmé avec une série de plongées sur le défilé de la cavalerie royale et sur les luxueux carrosses qui surplombent la capitale athénienne, et trace avec le parcours de tant de têtes couronnées un « axis mundi » d'une tout autre nature que celle du défilé de la Victoire du Général Franco, en 1939. De quoi à juste titre donner de l'urticaire à la haute hiérarchie franquiste, qui avait fait en sorte de restreindre le plus possible la couverture médiatique du mariage en Espagne.

c. 1963, La sinfonía Española

Ce dernier documentaire de Samuel Bronston rend un hommage appuyé à l'anniversaire célébré pour *Les 25 ans de Paix* depuis la prise de pouvoir par le Caudillo, anniversaire fêté en grande pompe par le régime, avec toute sa charge de propagande. Les cent minutes du documentaire de Bronston sont une ode grandiloquente construite sur l'oxymore de l'antique culture de la Péninsule Ibérique et de son actuelle et extraordinaire modernité. Ainsi enracinée dans une histoire grandiose et séculaire, grâce à ces vingt-cinq dernières années de paix, l'Espagne parviendrait à relever tous les défis du temps moderne et à se propulser dans un avenir prospère et hautement technologique. S'y décline l'hommage qui reprend la rhétorique des guides touristiques de Templied diffusés depuis le début de la décennie aux États-Unis : « *Y así llegan a nuestro país cada año, millares y millares de gentes atraídos por el eco de la historia y la hermosura del paisaje y la templanza del clima y la alegría del español y la paz saludable en que vive nuestro pueblo desde hace 25 años* », récite la voix off du commentaire. Bronston n'hésite pas à jongler avec les métaphores : le ciel et l'énergie. Pour le ciel, il s'agit de l'aéroport de Barajas, dont il est dit : « *El aeropuerto de Barajas es hoy un verdadero concilio de alas que llegan desde todos los cielos del mundo* ». Pour l'énergie, il s'agit du centre d'énergie nucléaire, « *Se acaba el ruedo en "el centro nacional de energía nuclear Juan Vigón"* », créé en effet en 1958. Ces deux figures sont loin d'être neutres, elles bouclent le long périple des accords internationaux qui valurent à l'Espagne l'appui des États-Unis, nouvelle hégémonie mondiale avec les bases de l'OTAN, destinées à abriter des armes et des missiles nucléaires, et l'arrivée par le ciel, grâce aux nouvelles liaisons transocéaniques, d'une pluie d'étoiles qui a fait de Madrid, durant un temps, la nouvelle Hollywood du cinéma.

4. Chute de l'empire Bronston, les majors reviennent et Hollywood demeure à Madrid

Qu'à cela ne tienne, lors de la chute de l'empire Bronston, Hollywood ne disparaîtra pas de Madrid. Pour lors, depuis 1958, soit quelques années avant la faillite de Samuel Bronston, l'administration espagnole et les huit majors de Hollywood via la MPEA (*Motion Picture Export Association Of America Inc.*) sont parvenues à renouer les liens. En 1959, un nouvel accord est signé, qui réintroduira les majors de Hollywood dans le circuit de la production et de la diffusion du cinéma en Espagne, remettra les films américains à l'affiche et propulsera définitivement l'État espagnol au sommet des organisations internationales. L'Espagne est en effet à ce moment-là dans l'attente de son intégration au sein de l'OECE, du FMI et de la BIRD. Or, Eric Johnston, ex-président de la MPEA et de la chambre du commerce des États-Unis, est à présent devenu conseiller du Président Eisenhower. Il préside également une commission spéciale du FMI, créée pour favoriser la concertation avec les pays en voie de développement, dont l'Espagne fait partie. L'administration espagnole met donc un terme au boycott des films américains, le dialogue reprend en vue d'un nouvel accord, non toutefois sans que l'ambassade d'Espagne et le ministère des Affaires extérieures à Washington n'aient eu à souligner l'implication du Département d'État auprès du ministère du Commerce et du ministère de l'Information et du Tourisme à Madrid. Enfin, cerise sur le gâteau, le cinéma américain refait son entrée dans le Festival de Saint-Sébastien et y rayonne de toute son aura internationale. Y sont présentées des œuvres majeures de cinéastes d'envergure.

Por primera vez en un lustro, varias estrellas de Hollywood se dejaron ver en la capital guipuzcoana. Kirk Douglas y el británico Alfred Hitchcock presentaron dos de las mejores películas de la década: "Vikings" (Bryna /Curtleight /United Artits, 1958) y "Vértigo" (Hitchcock /Paramount, 1958). El realizador Anthony Mann formó parte del jurado. El propio Embajador de Estados Unidos y su mujer acudieron al evento para respaldar el nuevo curso de las relaciones cinematográficas y dar más realce al Festival. Quizás en premio al despliegue de la MPEA, James Stewart y Kirk Douglas compartieron el Premio Zulueta al Mejor Intérprete masculino, mientras que "Vértigo" se llevó la Concha de Plata a la mejor película³⁵⁶.

Ainsi, en janvier 1960, alors que l'*Instituto Español de Moneda Extranjera* (IEME) autorise à nouveau le rapatriement des bénéfices des filiales, négocié avec la MPEA, le ministère du Commerce espagnol autorise le transfert de 50 000 dollars en faveur de United Artits « *como premio a la labor de desbloqueó que dicha compañía viene efectuando* »⁹⁵⁷. » Un

³⁵⁶ AGUINAGA, Pablo-León, - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Op. Cit. p. 405, 406.

an plus tard, le représentant espagnol de United Artists reçoit du Général Franco en personne l'Ordre du Mérite Civil, décoration suivie en 1968 de celle de l'Ordre de Isabelle la Catholique³⁵⁷. Quoi qu'il en soit, toute la période des tournages des péplums américains puis leur production même, l'ère de l'empire Bronston, conjuguées à la présence permanente des grandes stars dans la capitale, ont formé un entrelacs ultra-médiatique et très profitable où le cinéma est devenu le point d'orgue d'un développement économique ancré dans le transfert de devises, le commerce d'autres produits, et enfin le coup d'envoi et l'essor du tourisme et ce, jusque dans la première moitié des années soixante. «*La quimera del oro de Bronston ha tratado de convertir Madrid en una auténtica sucursal de Hollywood, que sirve además a los intereses de la intensa promoción turística del ministro Fraga y a la gran puesta en escena de España en la Feria de Nueva York de 1964*³⁵⁸ ». Cette industrie qui gagne la capitale évolue, certes, presque exclusivement dans les cercles restreints du politique, des affaires et de la finance. Elle a généré un cosmopolitisme qui a prospéré en parallèle d'une société corsetée par l'ultra-conservatisme catholique, maintenue sous le joug de la dictature, en marge du bouillonnement cinématographique de Hollywood. Néanmoins, la puissance de toute la tuyauterie médiatique l'a fait déborder et rayonner bien au-delà de ces cercles fermés. Aussi ce bouillonnement cinématographique, parfois si politique, a-t-il fait de Madrid le théâtre du rêve et la machine à fabriquer du rêve pour tous ceux à qui l'accès en était interdit.

³⁵⁷ *IBID.* p. 424.

³⁵⁸ ESPÍN MARTÍN, Manuel - *Celebridades en España 1952- 1965 ; percepción pública, influencia y cambio sociocultural – Op. Cit.* p. 226.

CONCLUSION : LE CINEMA D'HOLLYWOOD RECONFIGURE LE MONDE ET LA DICTATURE DE FRANCO

Le régime espagnol, au cours de la décennie, parvient à tirer tout le bénéfice politique de la présence américaine et ainsi à consolider son assise politique. Cette présence américaine sur le sol espagnol est d'autant plus significative qu'il s'agit du principal allié de l'Atlantique Nord, célébré dorénavant en Europe de l'Ouest comme le grand vainqueur de la Seconde Guerre mondiale. Or, l'impact de ce grand vainqueur, qui dirige l'effort de reconstruction auquel il contribue étroitement afin d'élargir son marché économique et imposer son modèle de libre-échange dans tous les pays d'Europe occidentale, est considérable. Au vainqueur, il revient de façonner les représentations et les imaginaires, comme l'analyse Walter Benjamin :

L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours au maître du moment (...) ; tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels³⁵⁹.

En Espagne et plus particulièrement à Madrid, la prégnance du cinéma américain n'a rien de nouveau et, depuis les années 1930, les Espagnols raffolent du cinéma d'outre-Atlantique. Ce qui, en revanche, est nouveau tient à la présence du cinéma hollywoodien au cœur de la capitale : Madrid fait son cinéma avec les stars américaines en villégiature dans ses quartiers ; Madrid fait du cinéma américain une industrie phare avec Samuel Bronston. Au cœur même d'une telle présence, ce qui semble tout à fait inédit tient au caractère si multiforme de cette présence qui génère un vertige des imaginaires, proche de l'hallucination.

1. Le vertige des imaginaires

À Madrid, dans les années cinquante, Hollywood occupe tous les secteurs, industriels, économiques, financiers, médiatiques et politiques ; cette sur-présence compose une sorte de mille-feuilles propre à restructurer profondément les imaginaires.

³⁵⁹ BENJAMIN, Walter – *Œuvre III, sur le concept d'histoire* – Paris, Éditions Gallimard, folio essais, 2000, p. 432.

a. Première strate, la présence des grandes stars dans la capitale

La présence des grandes étoiles du cinéma américain en chair et en os, qui déambulent en toute liberté dans la ville, transforme Madrid en « una Ciudad de película », ce que l'on pourrait traduire par « une ville de rêve », dans laquelle les images, les scènes, les désirs, les acteurs eux-mêmes fabuleux, charriés par le cinéma américain débordent des écrans, quittent les salles de cinéma, gagnent la ville dans un corps-à-corps à la fois intime et distancié. Ainsi, dans le quartier proche de l'ambassade américaine, sur les terrasses de l'hôtel Ritz, sur le paseo de la Castellana, à l'église San Jeronimo, au Prado, au sortir des magasins, les stars se délassent-elles après les tournages, les conférences de presse, les sorties des nouveaux films. Les madrilènes peuvent alors aisément croiser les monstres sacrés du cinéma.

b. Deuxième strate : chaque star est auréolée de ses multiples personnages

Dans cette capitale devenue mirifique, chacune des stars qui constituent déjà un mythe vivant, arbore aussi les visages des personnages adorés ou haïs qu'elle a interprétés, et qui sont présents dans la mémoire des spectateurs madrilènes lorsqu'ils les croisent. Dans une sorte de récits palimpsestes sans fin, au détour d'une pâtisserie, d'une crèmerie, lorsqu'on aperçoit Audrey Hepburn qui nonchalamment découvre « les mantecados » au saindoux et les charcuteries ibériques dans les vieux quartiers, on rencontre aussi avec elle la princesse Anne, ou Sabrina, ou Jo Stockton, ou encore Ariane et enfin, plus tard, l'élégante covergirl Holly Golightly³⁶⁰. Liz Taylor peut bien se promener librement dans la ville, elle n'est pas seule. Il y a en sa compagnie *Amy March*, la troisième fille du Docteur March durant la Guerre de Sécession américaine, mais aussi *Rebecca d'York*, éprise du seigneur Ivanhoé dont le cœur bat pour *Lady Rowena*, ou encore la belle *Maggie* si malheureuse et incomprise de son mari, *Brick*, qui s'est réfugié dans l'alcool³⁶¹. À San Jeronimo ou dans les rues adjacentes, avec Grace Kelly, apparaissent alors *Frances Stevens*, la richissime héritière américaine, si terriblement entreprenante auprès du beau cambrioleur *John Robie*, surnommé le chat et interprété par Gregory Peck, ou encore la pauvre *Margot Wendice* échappant de justesse à l'assassinat

³⁶⁰ Respectivement, les personnages interprétés par Audrey Hepburn dans *Roman Holiday – Vacances Romaines* (1953) de William Wyler ; *Sabrina* (1954) de Billy Wilder, *Funny Face - Drôle de Frimousse* (1957) de Stanley Donen ; *Love in Afternoon – Ariane* (1957) de Billy Wilder ; *Breakfast at Tiffany's – Diamants sur canapé* (1961) de Blake Edwards.

³⁶¹ Respectivement, les personnages interprétés par Liz Taylor dans *Little Women - Les Quatre Filles du Docteur March* (1949) de Merwyn LeRoy ; *Ivanhoe - Ivanhoé* (1952) de Richard Thorpe ; *Cat on a Hot Tin Roof – La Chatte sur un Toit Brûlant* (1958), de Richard Brooks.

commandité par son propre mari, interprété par James Steward³⁶². Enfin, croiser Ava Gardner dans les bars de la Gran Vía offre la chance de contempler *Pandora Renolds*, mais également *Cynthia*, le grand amour de jeunesse de Harry Street interprété par Gregory Peck, ou encore *Maria Vargas*, danseuse, comédienne et comtesse malheureuse et assassinée par le *Comte Torlato Favri*³⁶³. Enfin, en présence d'Ava Gardner ou de Grace Kelly, surgissent *Linda Nordlay* et *Eloise Y.* que tout avait opposé dans une guerre de séduction sans merci, à l'écran³⁶⁴.

c. Troisième strate : la gigantesque aura des personnages de l'histoire antique, des grandes légendes ou de la Bible.

Avec les péplums tournés en Espagne à partir de 1955 et, plus encore, avec le gigantisme atteint par ceux de l'empire Bronston, un seuil supplémentaire est franchi. Les lignes entre le réel et l'imaginaire vacillent tout à fait. L'envergure de personnages mythiques de l'histoire antique, de la Bible, ou des grandes légendes, offre une aura magnifiée à chacun des monstres sacrés d'Hollywood, déjà au faîte de leur gloire, donnant alors à la rencontre dans la ville la presque valeur d'une hallucination. Sur la Castellana, apercevoir Charlton Heston, c'était aussi bien voir Moïse, ou encore Judah Ben-Hur, tout autant Díaz de Vivar, le Cid Campeador, ou enfin le major Matt Lewis, tous réunis en un seul et même acteur³⁶⁵. Lors du passage de la dépouille de Tyrone Power à travers Madrid, lorsqu'il fut terrassé par une crise cardiaque en novembre 1958, on pouvait se recueillir sur l'acteur tout autant que sur le mythique roi Salomon. Il est loisible de se poser la question car lors de son infarctus, qui de l'homme, de l'acteur ou du roi rejoignit l'hôpital le jour de l'arrêt cardiaque ? Médecins et infirmiers virent arriver un homme dans la toge, sous le maquillage et portant la couronne du roi Salomon³⁶⁶. Symbiose, superposition, palimpseste : à l'envergure internationale de la star, s'ajoutaient les multiples personnages interprétés au cours de sa carrière et enfin l'aura supplémentaire

³⁶² Respectivement, les personnages interprétés par Grace Kelly dans *Dial M for Murder - Le Crime était presque Parfait* (1954) d'Alfred Hitchcock ; *To Catch a Thief - La Main au Collet* (1955) d'Alfred.

³⁶³ Respectivement, les personnages interprétés par Ava Gardner dans *Pandora* (1951) d'Albert Lewin ; *The Snows of Kilimanjaro - Les Neiges du Kilimandjaro* (1952) de Henry King ; *The Barefoot Contessa - La Comtesse aux pieds nus* (1954) de Joseph Mankiewicz.

³⁶⁴ Linda Nordlay, et Eloise Y. Honey Bear Kelly respectivement interprétés par Grace Kelly et Ava Gardner dans *Mogambo* (1953), de John Ford.

³⁶⁵ Respectivement, les différents rôles interprétés par Charlton Heston dans *The Ten Commandments - Les Dix Commandements*, (1956) de Cecile B. DeMille ; *Judah Ben-Hur* (1959) de William Wyler ; *El Cid - Le Cid* (1961) d'Anthony Mann ; *55 days at Peking, 55 jours à Peking* (1963) de Andrew Marton.

³⁶⁶ Tyrone Power interpréta le rôle du roi Salomon dans le film *Solomon and Sheba - Salomon et la Reine de Saba*, (1959) de King Vidor, avant d'être remplacé dans ce même rôle par Yul Brynner, à la suite de son décès pour infarctus.

endossée avec les grands mythes grandiloquents des péplums. En somme, des pans entiers de l'histoire, des textes bibliques ou des légendes trouvaient là une incarnation. Les stars donnaient un visage à la légende et à l'histoire qui n'en avaient pas. Par contrecoup, ces mêmes visages transformaient la légende en réalité et des pans entiers d'histoire antique en mythes actualisés.

2. Le rêve pénètre la réalité, la réalité se fige en fiction

Le rêve prenait ainsi l'épaisseur et la consistance du réel. La fiction pénétrait le monde de la réalité et qui plus est, la réalité offrait également la couleur du rêve à des milliers de travailleurs. Sur les plateaux de tournage de l'ensemble de ces péplums, pour les milliers d'ouvriers, d'artisans, de techniciens et d'ingénieurs, comme pour les milliers de soldats qui furent temporairement recrutés pour l'animation de décors grandioses ou pour la figuration aux côtés des grands rôles interprétés par les stars d'Hollywood, le rêve que pouvait représenter le cinéma devint alors une réalité contractuelle et quotidienne, sonnante et trébuchante. Maintes expériences et micro-récits ont témoigné d'une nouvelle relation au travail dans l'Espagne d'alors, ajoutant à la nécessité de gagner sa vie, la dimension du rêve, du plaisir et des flux de mannes financières qui avaient cours. Dans le même temps et à contre-courant, le monde de la réalité devint l'espace de la fiction. Avec les péplums, des civilisations entières furent triturées et englouties dans des « *scenario américains impitoyables*³⁶⁷ », comme l'écrit Román Gubern Garriga-Nogués. L'histoire, l'antiquité, des pans de culture, furent réduits en bouillies faciles à digérer. L'ampleur de l'histoire humaine devenait l'espace du divertissement et du spectacle à grande échelle. Les symboles et les espaces réservés de l'histoire royale et impériale d'Espagne cessèrent d'être des emblèmes ou des espaces de réalités historiques et institutionnelles pour se voir réduits à des décors de représentations cinématographiques grandiloquents. L'histoire et l'ensemble de ses symboles se moulèrent sur les convenances des légendes et sur le genre imposé par les péplums. Deux des plus forts symboles des institutions de l'Espagne se réduisirent à du matériel de mise en scène panoramique, se prêtant à des récits et des fables auxquels ils ne correspondaient pas le moins du monde.

L'armée d'abord : elle prêta plus de 3500 de ses soldats afin qu'ils se déguisent soit en légionnaires de l'Empire Romain³⁶⁸, soit en soldats des armées d'Alexandre le Grand³⁶⁹, soit

³⁶⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *Historia del Cine* – Barcelona, Lumen, 2001.

³⁶⁸ *The fall of the Roman Empire – La Chute de l'Empire Romain* (1964), d'Anthony Mann.

³⁶⁹ *Alexander the Great – Alexandre la Grand*, (1956), de Robert Rossen,

encore en une multitude d'esclaves pour les besoins de *Spartacus*. La couronne ensuite : de la même manière, le gouvernement accorda l'autorisation d'ouvrir le Palais Royal de Madrid et autorisa l'accès jusqu'au trône d'Espagne pour le mettre à la disposition de l'actrice Bette Davis, qui, dans ce lieu, joua le rôle de Catherine de Russie dans le film *John Paul John*³⁷⁰. Certes, la réaction de l'opposition en exil fut mordante et incisive, mais ce qui importe dans le cadre de ce travail sur l'imaginaire cinématographique d'une capitale est que tout l'appareil et toute la pompe, au fondement de siècles d'histoire institutionnelle de la monarchie espagnole et du royaume d'Espagne, tout comme l'élément garant de la souveraineté du pays, à savoir son armée – devenaient ici du pur cinéma. Nous reviendrons dans la conclusion sur les conséquences de cette intéressante inversion de paradigmes.

3. Madrid à l'écran devient ville américaine pour les spectateurs espagnols

Enfin, cas unique en Europe, à la fin des années cinquante, avec le cinéma de Pedro Masó très inspiré par Hollywood et par sa mythologie cinématographique, Madrid se transforme à l'écran en une ville américaine pour les spectateurs espagnols. L'imaginaire urbain de ses films s'intensifie jusqu'à devenir inversement proportionnel à la politique urbaine menée par le régime franquiste dans la reconfiguration de la capitale, de ses faubourgs et banlieues. Or, ce cinéma s'ancre dans cette période mortifère, période de reconstruction et de Guerre Froide où le monde se scinde en deux scènes : la scène du monde, de l'actualité et des réalités menaçantes, et la scène du cinéma, du rêve qui refait circuler les énergies du désir. Retenons que de grandes lignes incisives d'une réalité très hostile et très dure de l'actualité du monde se verront contrecarrées, voire effacées à l'écran par des images qui en prendront le parfait contre-pied. Ces contrepoints qui font florès dans les films hollywoodiens de la période, structurent également les films espagnols de Pedro Masó, qui forment notre corpus. Il s'agit de la représentation de la ville et, dans la ville, de la figure des femmes à l'écran.

³⁷⁰ *John Paul John – John Paul Jones* (1959), de John Farrow, traitant de la vie romancée du héros avec l'Impératrice Catherine de Russie.

a. La ville d'abord.

Elle devient le corps central et prend la place du personnage principal des films américains des années cinquante. Cible des bombardements militaires durant la Seconde Guerre mondiale, la ville est passée du viseur des mitraillettes aériennes pour les tirs d'obus des escadrilles militaires, au viseur de la caméra des cinéastes pour la prise d'images. « *Si le XX^e siècle est le siècle du cinéma, il est également selon l'historien Joseh Konvitz, celui du retour de la destruction des villes dans les pratiques militaires* », avance Thierry Jousse dans un article dans *L'Encyclopédie de la ville au cinéma* ; ville et cinéma deviennent le couple maudit :

*Avec le bombardement des villes de Nagasaki et Hiroshima, une étape décisive est franchie dans l'imaginaire de la ville détruite. Cible désignée d'engins à tête nucléaire pendant la guerre froide, la ville est placée sous la menace de la destruction totale instantanée (...) ; le cinéma serait-il le compagnon de route de la violence croissante de la guerre totale au XX^e siècle, dans lequel l'anéantissement des villes est programmé ?*³⁷¹

Aux deux extrêmes de la représentation cinématographique de la ville dans les années cinquante, se situent d'un côté pour les villes vaincues et en ruines, *Germania Anno Zero – Allemagne Année Zéro* (1948) de Roberto Rossellini, et de l'autre, pour les villes des grands vainqueurs, gagnantes et flambant neuves *It's Always Fair Weather - Beau fixe sur New York* (1955) de Stanley Donan et Gene Kelly. Dans un effet d'aimantation saisissant, le réalisateur italien Roberto Rossellini choisit de faire fusionner le corps de la ville dévastée de Berlin, marquée par la destruction de la quasi-totalité de son patrimoine architectural, avec le corps suicidé d'un jeune garçon d'une dizaine d'années, plombé par une solitude radicale, privé de futur, qui se jette du haut d'un édifice. Le corps de la ville en ruines appelle le corps du jeune suicidé qui, désarticulé, vient l'embrasser en s'écrasant comme elle, contre elle, à terre à son tour. Dans le film de Rossellini, tout ce qui est debout s'écroule. À l'opposé, se trouve le tout puissant corps vertical des tours de New-York, archétype par excellence de la ville américaine, lequel dans *It's Always Fair Weather - Beau Fixe à New York* soutient de son énergie altière les trois soldats rentrés du front européen de 1945. Les voilà qui, ragaillardis autour d'une pizza, se séparent et s'égayent dans la grande ville qui se tient debout, désireux de renouer avec la vie et l'amour. En souriant, en chantant et en dansant ! La ville dominante efface les traces de la

³⁷¹ JOUSSE, Thierry ; PAQUOT, Thierry - *Encyclopédie de la ville au cinéma* – Paris, Éditions Les Cahiers du cinéma, 2005, p.171.

dévastation de la guerre et fourmille de vies nouvelles. Les trois amis prennent rendez-vous pour se retrouver dix ans plus tard.

Du côté néo-réaliste, le goût d'une fin du monde transparaît à l'écran. Dans le même temps, le cinéma hollywoodien fait la part belle aux villes gratte-ciel, dans lesquelles les citadins s'essayent au grand toboggan de la valse amoureuse et de la promotion sociale. La ville de l'opulence, riche, belle, où règne la profusion du confort, où une multitude de nouveaux biens saturent tous les écrans et lancent deux impératifs : l'élégance et le sourire ! Les principales ambassadrices en seront les femmes qui font de la ville leur nouveau domaine.

b. Les femmes dans la ville

L'Europe, qui émerge tout juste de la Seconde Guerre mondiale, est un continent de villes détruites, un espace ultra-militarisé qui se divise en deux blocs antagonistes. À peine sortie du chaos, elle est de nouveau sur le pied de guerre, dans l'ombre des États-Unis qui se lancent derechef dans une course folle à l'armement nucléaire. Sur la scène du monde, ce sont essentiellement des hommes qui dirigent toute la période. Où que l'on se place, sur le plan politique des présidences ou sur la voie de Dieu, des hautes administrations centrales, des ministères, des ambassades et des milieux d'affaires, sur les lignes des stratèges militaires et des églises, partout le monde de l'après-guerre et de la reconstruction est un monde dirigé et dominé par des hommes. Des hommes et qui pour la plupart, sont soit des militaires en uniforme soit des hommes d'église, en soutane.

Au contraire, dans les films hollywoodiens, vont venir crever l'écran des femmes qui deviennent les sex-symbols du monde occidental. L'expression « Les monstres sacrés » se dit d'abord au féminin. À l'uniforme et à la soutane, se substituent à l'écran des femmes splendides qui virevoltent dans des robes, des couleurs, des décolletés, des plissés soleil ou des fourreaux, qui arpentent la ville en escarpins assortis aux gants et au sac à main, et des femmes dont la silhouette et le sourire font perdre la tête. Le blond platine, le noir d'ébène et le roux endiablé envahissent les écrans et soulignent le regard toujours glamour de ces belles. La ligne de couture Christian Dior, qui rend à la silhouette féminine son charme gracile et souple, séduit l'Amérique, qui l'adopte et lance *Le New-Look*³⁷². C'est au gré des modèles

³⁷² BENAÏM, Laurence - *DIOR, la Révolution du New-Look* – New York, Éditions Rizzoli International Publications, Inc., 2015.

cinématographiques qui vont s'en inspirer que l'influence de Dior revient en Europe, entre autres, avec la puissance du cinéma. Les comédies américaines deviennent des vitrines de défilés de mode. Séduction, amour et mariage marquent l'unique tempo de ces récits. Si l'alpha et l'oméga du nouvel ordre international sur la scène du monde tourne autour d'un arsenal nucléaire de plus en plus redoutable, capable d'en finir avec l'humanité tout entière, la scène du cinéma, elle, leur substitue dans l'ordre, la séduction, l'amour et la simplicité du mariage. Aux carnages des fronts qui se multiplient, se substitue la chansonnette qui se pousse sur la toile, dans le sillon de l'énergie cinématographique américaine.

Dans l'Espagne du Concordat et des Pactes Militaires, au cœur de la capitale dominée par la dictature, les uniformes militaires et la robe d'Église, sous l'impulsion de José Luis Dibildos et de Pedro Masó, la Madrid de l'écran remplace les uniformes militaires et les soutanes. La scène hollywoodienne qui a envahi Madrid imprègne fortement les films des deux réalisateurs. Dans les trois comédies à l'eau de Rose, *Las Muchachas de Azul* (1957) de Pedro Lazaga, produit par José Luis Dibildos, *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), de Rafael J. Salvia, et de *Vuelve San Valentín* (1962) de Fernando Palacios, produits par Pedro Masó, Madrid est une ville debout qui chatouille le ciel, parcourue par des jolies femmes à la mode dernier cri, qui cherchent l'amour et décrochent leur part de rêve. Madrid, corne d'abondance et ville en paix, est une capitale riche, verticale et un nid d'amours enjoués.

DEUXIÈME PARTIE

MADRID À L'ÉCRAN, UNE CAPITALE RÉSOLUMENT AMÉRICAINE SANS LIEUX IMAGINAIRES

1956 – 1962

Une nouvelle veine cinématographique à grand succès

INTRODUCTION

Dans l'Espagne de 1953 du Concordat et des Pactes Militaires, Madrid est la capitale de la dictature franquiste, une capitale dirigée par l'uniforme militaire et la robe d'Église. Pourtant, au milieu de la décennie émerge une veine cinématographique nouvelle avec une série de films inédits, à gros succès, centrés sur la comédie à l'eau de rose et les intrigues amoureuses. Ils sont tout en couleurs alors que la majorité des films, y compris les films néo-réalistes de registre comique, sont en noir et blanc. Ils affichent une veine comique, en conformité avec la majorité de films qui relèverait de ce registre y compris durant le primo-franquisme³⁷³. Les films choisis pour le corpus sont au nombre de trois : *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga (1957), *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, (1958), et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios (1962). Dans ces films, non seulement Madrid remise les défilés militaires et les soutanes, mais la capitale se dresse, moderne et verticale, tout y circule à vive allure, la consommation, les marchandises, les voitures et les femmes. Sorties du monde domestique, les nouvelles héroïnes exclusivement jeunes, blondes, ébène et rousses, très féminines, arborant une mode dernier cri, courent à leur guise, dans une pleine et entière liberté. Cette nouvelle veine doit son essor à l'impulsion essentielle de deux hommes de cinéma qui certes n'occupent pas le premier plan du cinéma espagnol de la période mais n'en sont pas moins des personnages importants, très productifs et féconds. Tous deux ont d'abord été et n'ont jamais cessé d'être des scénaristes. Puis, se saisissant des nouvelles tendances du temps, ils ont, d'une part, su anticiper les tendances et de cette manière, ils ont pu répondre aux aspirations des spectateurs espagnols et ouvrir une nouvelle voie au cinéma espagnol, appelée la troisième voie³⁷⁴. À compter de 1956, l'un et l'autre écrivent, réalisent et produisent un cinéma à grand succès commercial³⁷⁵, dans une période où la commercialisation semble être le dernier souci des réalisateurs et des producteurs qui préfèrent se concentrer sur les bénéfices liés à la distribution des films³⁷⁶.

³⁷³ BENET, Vicente J. – *El cine español. Una historia cultural* – Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 3^a impresión, 2015, p. 182 à 185.

³⁷⁴ HEREDERO Carlos. F - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961*, - Valencia, ediciones Documentos Filmoteca, 1993, p. 249.

³⁷⁵ *IBID.* p. 99, 100 - La seule mesure officielle pour estimer les entrées et par conséquent le succès commercial des films tient au nombre de jours durant lesquels les différents titres restent à l'écran dans les salles madrilènes, Il est considéré comme important lorsqu'il dépasse le seuil des 50 jours.

³⁷⁶ *IBID.* p. 94, 98. La philosophie d'un cinéma sous contrôle de l'État et le système de protection nécessitent des permis d'importation et imposent des autorisations de doublage à tous les films étrangers, moteurs de l'industrie cinématographique. Le doublage fut rendu obligatoire en avril 1941, pour tous les films étrangers importés sur le sol espagnol, de sorte qu'aucune autre langue que le Castillan ne fut parlée à l'écran. Distribuer des films étrangers, et en particulier les films américains qui furent les plus nombreux sur les écrans espagnols, devint alors bien plus

Il s'agit de José Luis Dibildos et de Pedro Masó³⁷⁷. Ils écrivent, réalisent et produisent une série de titres très populaires, dans le registre de la comédie à l'eau de rose, dans lesquels la ville et les femmes sont les principales actrices et les vecteurs essentiels d'une nouvelle représentation de la modernité à l'écran. À travers deux modestes maisons de production – Aspa Film et Asturia Film – c'est manifestement par amour du cinéma que les deux hommes se lancent dans le cinéma, sur un marché à la fois sclérosé et en pleine expansion. Pour Carlos Heredero³⁷⁸, ils représentent le terreau de rénovation que connaît la comédie à partir du milieu des années cinquante, conformément au nouveau climat d'ouverture économique et sociologique du pays³⁷⁹. Très peu étudié, le parcours des deux hommes, tout comme les trois films à grand succès les plus emblématiques de leur production, sont dans le meilleur des cas considérés comme témoins du développement et de l'ouverture d'une Espagne dirigée par un nouveau gouvernement de technocrates de l'Opus Dei. Ils correspondraient à l'essor d'une nouvelle jeunesse bourgeoise insouciante dans une capitale en pleine croissance³⁸⁰.

Or, notre hypothèse est tout autre. Nous défendons ici l'idée que la scène hollywoodienne qui a envahi Madrid dans la décennie des cinquante a fortement imprégné les films de notre corpus en 1957, en 1958 et en 1963, au point d'en être le référent matriciel.

rentable pour les grandes et puissantes maisons de production espagnoles que de gérer la production de leurs propres films.

³⁷⁷ *IBID.* p. 133. Carlos Heredero voit en eux le socle de l'effort de rénovation qui expérimente le genre de la comédie en lien avec les nouvelles tendances économiques et sociologiques du pays. Les deux hommes seront respectivement récompensés en fin de carrière. José Luis Dibildos reçoit en 2001 le prix honorifique Goya Academia pour l'ensemble de son parcours. Pedro Masó reçoit, lui, la médaille d'or de la *Entidad de Gestion de Derechos de los Productores Audiovisuales (Egeda)* et en 2005, le prix Goya Honorifique pour ses 50 années de cinéma, ses dizaines de scénarios, de productions, de réalisations. Dans *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Pour la présentation des deux producteurs, voir Partie II- Chapitre 4 – I -4 et II- 2 et 4 de la présente thèse.

³⁷⁸ HEREDERO, Carlos, F. – «Pedro Masó» - « José Luis Dibildos », in *Antología crítica del cine español, 1906-1995*.

³⁷⁹ HEREDERO, Carlos, F.- *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961- Op. Cit*, p. 133.

³⁸⁰ *IBID.* p. 244, 245.

CHAPITRE 4. L'HYPOTHESE AMERICAINE, UNE NOUVELLE VEINE DE FILMS QUI ONT TOUT POUR PLAIRE

I. LA COMEDIE A L'EAU DE ROSE COMME FONDEMENT DE LA MODERNITÉ MADRILÈNE

Nous avons choisi : *Las Muchachas de Azul*, 1957, réalisé par Pedro Lazaga, produit par José Luis Dibildos, axé sur la place du féminin dans l'essor de la consommation urbaine ; *Las chicas de la Cruz Roja*, 1958, réalisé par Rafael J. Salvia, coproduit par Pedro Masó, focalisé sur le rôle du féminin dans la circulation du capital dans la ville capitale et *Vuelve San Valentín*, 1962, de Fernando Palacios, produit par Pedro Masó, centré sur l'impératif du bonheur en couple comme agent d'une paix très politique.

Ces trois films ont retenu notre attention pour trois motifs. D'une part, ils appartiennent à cette nouvelle veine de comédie à l'eau de rose, d'autre part ils articulent les silhouettes élancées de la ville et des femmes dans un mouvement constant, circulaire, un flux continu qui crée un nouvel espace cinématographique d'une amplitude jusque-là inédite et tout en couleurs ; enfin, chacun des trois titres s'ancore dans une actualité internationale importante, directement en lien avec l'actualité des États-Unis et l'état général du monde. La chronologie dans laquelle les trois films choisis s'inscrivent est importante au regard des évolutions politiques du régime et de sa ductilité politique, sa capacité de mimétisme plastique, qui se manifeste ici dans la rhétorique cinématographique empruntée aux américains, grand vainqueur de l'histoire

1. Trois films dans la tradition du *costumbrismo* ?

Si, dans ces trois films, absolument tout concourt à faire de Madrid à l'écran une ville à l'imaginaire américain, pour autant ils n'ont pas été perçus comme tels par les quelques historiens et critiques qui s'y sont très brièvement intéressés. La plupart du temps, ces productions ont été rattachées, d'une part, au registre de la « *sainete* » espagnole³⁸¹, spectacle

³⁸¹ C'est le cas de Jean-Paul Aubert qui rappelle que les « ingrédients, à commencer par une certaine agilité dans la mise en scène ainsi que l'art des dialogues indéniables qui est un héritage du *sainete*. », In *Madrid à l'écran* (1939-2000) – Paris, PUF, 2013, p. 23 à 30. C'est également le cas de Carlos Heredero, qui écrit : « *Confrecuencia, la nueva comedia hereda de la tradición sainetesca le estructura coral de sus narraciones...* », in - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961- Op. Cit.* p. 246.

structuré autour de plusieurs scènes qui forment une composition kaléidoscopique de la ville et de ses habitants, de l'autre aux films « *corales* » – dans lesquels le héros est pluriel, et qui sont composés d'un groupe de personnages. Le Dictionnaire de la Royale Académie Espagnole (DRAE) donne ces deux définitions pour le « *Sainete* » : *Obra teatral en uno o mas actos, frecuentemente cómica, de ambiente y personajes populares, que se representa como función independiente*. Ou encore : *Pieza dramática en un acto, de carácter popular y burlesco, que se representaba como intermedio o al final de una función*. Si, en Espagne, le genre du *sainete* est avant tout réservé au théâtre, il parvient néanmoins à s'installer au cinéma. Selon Luis Deltell, il y devient un courant dont la tonalité imprègne différents genres cinématographiques des années cinquante, et qui englobe les différents registres du film « costumbrista » de Edgar Neville, *El último caballo*, 1950, au film à tonalité sociale de Ramón Comas, *Historias de Madrid* et un an plus tard à celui de José Antonio Nieves Conde, *El Inquilino*, jusqu'à la splendide comédie de José Luis Sáenz de Heredia, *Historias de la radio*³⁸², 1955, et au drame néoréaliste de Bardem, *Calle Mayor*, 1956.

Ce courant étant par ailleurs souvent associé à des plans de Madrid, la classification de nos trois fictions se refermerait ainsi sur ce qui est présenté comme la caractéristique majeure qui les rattacherait à une tradition cinématographique espagnole. S'il ne s'agissait que de voir dans le « *sainete* » une succession de chapitres, une multiplicité de scènes et de personnages qui sont tous des rôles secondaires, alors, en effet, il serait alors possible d'affirmer que les fictions de José Luis Dibildos et de Pedro Masó relèvent en partie de cette tradition. D'autant que l'un et l'autre mettent aussi en scène, ici et là, la figure du « *paleto* » (« *plouc* ») désorienté dans l'univers de la ville en utilisant des stéréotypes et mimiques de comportement destinés à déclencher le rire. Tel est le cas notamment avec Luis Sánchez Polack « *Tip* », et Joaquín Portello « *Top* » dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, qui incarnent deux voyageurs outrés et en désaccord constant alors qu'il s'agit de monter dans un autobus. Le fait reste cependant très

³⁸² L'historien Luis Deltell, qui souligne l'excellence de ce film, rappelle à nouveau les caractéristiques du « *sainete* » espagnol : *En Historias de la radio*, de José Luis Sáenz de Heredia, se muestran la casi totalidad de los rasgos fundamentales del sainete: multiplicidad de episodios y personajes, la búsqueda de la comedia, el interés mayoritario por las clases populares, lo castizo y sobre todo la bondad del ser humano. El gran acierto de la película es su excelente ritmo y la gran interpretación de los personajes. A diferencia de los títulos anteriores, en esta película no hay ningún personaje central (o conductor) y en cada episodio los protagonistas se rodean de un gran número de personajes secundarios bien definidos y atractivos. La película consta de un hilo narrador que es una cadena de radio y sus emisiones; los tres episodios distintos están relacionados con los programas de más éxito que ofrece dicha cadena radiofónica. *Historias de la radio* es una de las cumbres de lo sainetesco en el cine», In DELTELL ESCOLAR, Luis - *Madrid en el cine de década de los cincuenta* – Madrid, Editorial Ayuntamiento de Madrid, 2016, p. 95.

anecdotique et si l'on en croit la définition apportée par Emilio Cotarelo y Mori³⁸³, le « *sainete* » dans la tradition espagnole est surtout réservé aux catégories sociales correspondant aux populations modestes et pauvres d'une ville ou à un quartier populaire ; il offre un cadre qui permet de camper davantage des figures typiques et présentées comme authentiques que de véritables personnages, le tout dans une optique où le comique conduit à la satire³⁸⁴. À ce titre et selon l'expression de Carlos Heredero le « *sainete* » est par essence un « *vaccin anti-cosmopolite*³⁸⁵. »

Or, dans les scénarios et les productions de Dibildos et de Masó, ni les situations ni les lieux parcourus ne sont des espaces populaires, pas plus que leurs personnages, bien au contraire. Certes, la figure du « *paleta* », péquenaud de service aux allures très provinciales et sempiternellement interprété, ici, par Tony Le Blanc dans *Las chicas de la Cruz Roja*, tout comme le couple de parents rustiques arrivés de la campagne pour rencontrer la fiancée de leur fils qui est gouvernante dans une bonne maison dans *Vuelve San Valentín*, pourraient laisser penser que ces films accueillent aussi les figures populaires. Nous verrons pourtant le sort que le scénario leur réserve dans l'un et l'autre film. Ce qui change fondamentalement par rapport au registre « coral » et « Sainetesco » antérieur, tient au nouveau visage de la ville. Fini les ruelles étroites et sombres, les cours intérieures sur lesquelles donnent des logements étroits et insalubres, les escaliers menant à des chambres alignées comme des radis sur une même ligne de coursives où s'entassaient les familles et où chacun assiste par la fenêtre à la vie de son voisin. Dans cette troisième voie du cinéma, la ville est devenue le théâtre du luxe, du confort, de l'argent, associés aux mouvements déliés et permanents d'une amplitude urbaine et architecturale, d'une profusion des biens, d'une aisance corporelle et d'un bonheur de vivre inhabituels. À l'inverse des « *paletos* » et autres stéréotypes, le choix des acteurs et la distribution des rôles y sont cosmopolites. Tout y semble décliné selon la mode « *made in America* ».

³⁸³ COTARELO Y MORI, Emilio - *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo bibliográfico y biográfico*- Madrid, Perales y Martínez, 1899. (Vegadeo, 1^{er} mai 1857- Madrid, 27 Janvier 1936), Il fut spécialiste de Cervantes et de l'histoire et la critique de la littérature espagnole du Siècle d'Or jusqu'au XIX^e siècle, membre et secrétaire perpétuel de la Real Academia Española en 1913, et grand spécialiste du théâtre espagnol du XVII^e.

³⁸⁴ « *La definición de sainete literario la ofrece Emilio Cotarelo y Mori: Drama sin argumento, pero no sin atractivo, reduce a un simple diálogo en el que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piecicillas* » in DELTELL, ESCOLAR, Luis, *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* - Op. Cit. p. 89.

³⁸⁵ HEREDERO, Carlos. F. - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961* - Op. Cit. p. 237.

2. Des films témoins de l'ouverture, du développement et du tourisme ?

Au mieux, ces films sont également appréciés en qualité de marqueurs des années d'ouverture et de développement économique de l'Espagne, cinéma témoin d'un pays qui se mettrait au diapason des puissances de l'Ouest. Ils rendraient alors compte de l'accès à la consommation, de l'avancée du travail féminin³⁸⁶ ou encore de l'émergence d'une forme d'insouciance de la première génération à n'avoir pas connu la guerre. *Las Muchachas de Azul* (1957) de Pedro Lazaga serait emblématique de cette nouvelle indépendance des femmes par le travail, dans le temple du tout consommation que sont les *Galerías Preciados*. Plus généralement, jeunes gens et jeunes filles de bonne famille, engagés dans des histoires d'amour et d'amitié, dérouleraient à l'écran le fil du parfait récit d'exaltation des catégories sociales en vogue, courant vers l'immanquable « happy end ». Ainsi sont-ils caractérisés par le spécialiste du cinéma espagnol Carlos Heredero, mais aussi par l'ensemble des auteurs des articles se rapportant à ces trois films dans *Antología crítica del cine español*³⁸⁷. Y virevolte une jeunesse tout entière livrée à l'insouciance des affaires du cœur dans une capitale où l'amour courrait en toute liberté et où chacun serait capable de commettre une folie³⁸⁸ ; telle est la version proposée par Fernando Méndez-Leite. Mais, cette jeunesse aurait le cœur suffisamment large pour se préoccuper également de solidarité. La plupart du temps, ces films sont en effet perçus comme l'expression, réelle ou supposée, d'une solidarité interclassiste propre à la jeune génération madrilène des années cinquante³⁸⁹, ceci au motif que les héroïnes aux profils sociologiques distants parviendraient néanmoins à s'associer dans un élan de générosité commune. Pour Juan A. Hernández-Les, cette solidarité se loverait au cœur même de *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia, placé sous l'égide de la Croix Rouge et de la symbolique journée de collecte des dons. Ainsi, ce concentré des valeurs solidaires imprégnerait à son tour les relations de Marion, riche fille d'un ambassadeur interprétée par Katia Loritz, avec la pauvre Paloma,

³⁸⁶ *IBID.* p. 249. Carlos Heredero cite également d'autres titres qui viennent compléter ce nouveau modèle, tels que *Las aerogüapas*, de Edouardo Manzano, *Azafatas con permiso* (1959), film très humoristique de l'italien Ernest Anrancia, ou de *Amor bajo cero* (1960), de Ricardo Blasco.

³⁸⁷ HERNÁNDEZ LES Juan A., «*Las chicas de la Cruz Roja*» - PEREZ RUBIO, Pablo, «*El Día de los enamorados*», «*Palacios, Martínez, Fernando*» - RIAMBAU, Esteve, «*Dibildos, Alonso, José-Luis*» - MONTERDE, José Enrique «*Masó Paulet, Pedro*» - LOSILLA, Carlos «*Salvia, Rafael J. (Rafael Julián Salvia Jiménez)*» - HERNÁNDEZ RUIZ, Javier «*Lazaga Sabater, Pedro*», in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, Madrid, 1997.

³⁸⁸ MENDES-LEITE, Fernando - *Historia del cine español en 100 películas*, 1975, Madrid, Guía del Ocio editorial Jupey S.A., p. 268, 269.

³⁸⁹ *IBID.* p. 268 : «*Es así como Paloma y Marion, la madrileña y la extranjera, la pobre y la rica, los dos extremos de la escala social, se conocen y se hacen amigas*» et p. 273 : «*La película (...) abre la posibilidad de una reconciliación entre las clases*».

filles d'un ouvrier, incarnée par Concha Velasco³⁹⁰, dont elle se déclarera en fin de film, haut et fort « *l'amie pour toujours* ».

Enfin, les critiques de cinéma, très sensibles à la période d'ouverture, à l'arrivée des technocrates au gouvernement, au plan de développement de ces années, limitent systématiquement les aspects les plus novateurs et modernes de ces films au seul nouvel élan économique³⁹¹. Carlos Heredero, qui livre par ailleurs une analyse très documentée sur l'évolution des courants du cinéma « costumbrista » vers la comédie à l'eau de rose³⁹², n'hésite pas à conclure comme suit : « *La comedia del desarrollismo es el primer intento de síntesis en la historia del cine español entre la jugosa tradición sainetesca y el costumbrismo de nuevo cuño que intenta hacerse eco de las formas renovadas de relación social* », même s'il reconnaît quelques lignes plus loin que l'innovation de ces films tient à la place accordée aux femmes. En pantalon et en voiture, les voilà qui s'exhibent et draguent librement, dans des décors urbains dignes d'installations touristiques³⁹³, écrit-il.

Le tourisme, tel est le dernier sésame qui éclairerait ces films, thème abondamment mentionné dans le survol qui est fait de ce cinéma : la modernité tiendrait alors pour l'essentiel à la portée touristique de ces longs métrages. Juan A. Hernández-Les relie fort à propos le phénomène du tourisme à l'essor des villes, tel qu'illustré au cinéma. Il place alors Madrid à la même enseigne que Rome et Paris, toutes trois consacrées grandes villes au cinéma. Selon lui, l'élan du nouveau schéma narratif du réalisateur Jean Negulesco, réalisateur américain qui érige la ville de Rome en nouvel espace des tournages désormais opérés en extérieur, supplanterait de la sorte toute autre formule désormais dépassée. Le réalisateur américain vient en effet de tourner deux ans plus tôt en Italie *Three coins in a fountain – Creemos en el amor*³⁹⁴ (1954) qui connaît un vif succès et qui fait de Rome une capitale touristique dans laquelle trois jeunes femmes américaines, plus ou moins installées dans le pays, entreprennent de séduire et courtiser trois italiens, en marquant le *tempo* d'une course folle à travers la capitale et la campagne romaine.

³⁹⁰ HERNÁNDEZ LES, Juan A. « *Las chicas de la Cruz Roja* », in *Antología crítica del cine español, 1906-1995* – Op. Cit.

³⁹¹ *IBID.*

³⁹² HEREDERO, Carlos, F - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961* - Op. Cit. p. 235, 251.

³⁹³ *IBID.* p. 246.

³⁹⁴ *IBID.* p. 261, 262.

Cet aspect novateur de la ville, théâtre d'une circulation touristique et amoureuse en boucle, est analysé en détail sous la plume du spécialiste français du cinéma espagnol, Jean-Paul Aubert³⁹⁵. A propos de *Las chicas de la Cruz Roja*, il écrit : *Mais, le plus remarquable dans le récit est la façon dont il va servir de prétexte à une véritable promenade touristique à travers le Madrid moderne*³⁹⁶. À l'appui de sa démonstration, il décline le principe de circularité de l'*incipit*, qui génère à sa suite une circularité du film dans son entier, la fluidité du montage, la rhétorique des incessants panoramiques et travellings qui, en effet, invitent à une vision panoptique d'un contrôle touristique total. Pour autant, en 1958, le tourisme demeure une pratique très sélective et hautement luxueuse, organisée essentiellement pour les riches étrangers, le plus souvent américains. Si la lecture du film « carte postale » touristique que propose Jean-Louis Aubert retient notre attention, ce n'est pas en ce qu'elle inviterait à visiter Madrid, mais parce que cette configuration est un emprunt direct au cinéma hollywoodien, comme nous le verrons plus avant. Pour clôturer la question du tourisme qui, certes, se déploie à partir de la fin des années cinquante, il convient de rappeler que le film de Rafael J. Salvia ne sera jamais diffusé à l'étranger. L'incitation touristique à destination des Américains s'est adossée à la présence directe des stars du cinéma sur le territoire, qui a été abondamment relayée dans la presse internationale.

Quant aux riches Espagnols, parfaitement libres de se déplacer dans le pays, ils n'ont en rien besoin d'un film de ce genre en guise d'incitation. Enfin, sur le chapitre des filiations cinématographiques reconnues pour les films produits par Dibildos et Masó, qu'elles soient espagnoles ou étrangères, les critiques et universitaires s'accordent surtout sur la référence italienne. C'est le cas de Jean Paul Aubert³⁹⁷, également de Fernando Méndez-Leite³⁹⁸ et enfin de Carlos Heredero³⁹⁹, qui citent les mêmes sources, même si, ici et là, de légers renvois sont faits au modèle urbain new-yorkais. Aussi la source américaine de la modernité dont s'inspirent ces films est-elle très timidement mentionnée. Il est vrai que l'aventure de *Las chicas de la Cruz Roja*, co-écrit par Pedro Masó et Rafael J. Salvia démarre dans un projet de co-production hispano-italienne. En 1956, les deux hommes partent ensemble peaufiner le scénario du film

³⁹⁵ AUBERT, Jean-Paul – *Madrid à l'écran (1939- 2000)* – 2013, Paris, Éditions CNED PUF, p. 23 à 30.

³⁹⁶ *IBID.* p. 24.

³⁹⁷ *IBID.* p. 29

³⁹⁸ Fernando Méndez- Leite situe très clairement les films également dans l'orbite des comédies italiennes de la période, telles que *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *La señoritas del 09*, et *Guardias de Roma*.

³⁹⁹ HEREDERO, Carlos, F - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961 - Op. Cit.* p. 247: «La influencia mayoritaria, de la que son los deudores los títulos mas característicos, es la de la comedia italiana rosácea y post realista.» L'auteur renvoie ensuite à l'analyse de Fernando Méndez-Leite, citée ci-dessus.

(qui ne portait pas encore ce titre) avec Antonio Pietrangelli, Ettore Scola et Pascual Festa Campanile mais l'idée sera finalement abandonnée, tant les Italiens exigeaient un réalisateur italien. Le film sera finalement tourné à Madrid.

3. Madrid à l'écran, une capitale sous influence

En somme, les critiques qui se sont un peu penchés sur les deux producteurs et les films de notre corpus semblent si centrés et préoccupés par le changement économique opéré et la capacité du pays à se développer et à progresser qu'ils semblent perdre de vue le collage idéologique qui s'opère dans l'adhésion du cinéma espagnol à la rhétorique filmique américaine. Or, ce collage témoigne lui aussi d'un contexte historique très politique, et sert le régime, nous verrons comment plus avant. Curieusement, tout se passe comme s'il s'avérait impossible de penser que José-Luis Dibildos et Pedro Masó aient pu rompre les amarres avec le cinéma espagnol, qu'ils aient eu l'audace de puiser et de s'inspirer avant tout du cinéma d'outre-Atlantique et de composer avec leurs productions une sorte de miroir des films hollywoodiens, alors que l'Espagne et l'ensemble de son industrie du cinéma sont sous l'influence si massive des États-Unis. La multiplicité des emprunts que ces films font à la culture hollywoodienne semble d'autant plus passée sous silence qu'elle est criante. De fait, cette influence et ces emprunts composent selon nous la matrice de la nouvelle écriture et de la production, tant pour José Luis Dibildos que pour Pedro Masó. Si, à l'instar de Rome et de Paris, Madrid devient un théâtre de fiction cinématographique et un espace de tournage, avec Pedro Masó, Madrid à l'image devient surtout une ville entièrement américaine, ce qui en revanche n'est le cas ni pour Rome, ni pour Paris dans ces années-là, qui demeurent toutes deux pleinement reconnaissables à l'écran en tant que Rome et Paris⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Il est vrai que l'image emblématique du Colisée identifie immédiatement l'espace romain, que la Tour Eiffel ou les Champs Élysées identifient l'espace parisien, et Big Ben ou Picadilly Circus, Londres. Cette reconnaissance immédiate par la voie d'un monument, d'une place ou d'une avenue qui joue chacun le rôle d'une métonymie internationale de ces capitales, a par ailleurs été exacerbée par la présence des GI américains dans ces capitales en 1945 et les images qui ont fait alors le tour du monde. Tout ce processus ne fonctionne pas pour Madrid : ni lieu ou monument emblématique pour une reconnaissance sur le plan international, ni puissance des images portée par les armées de libération américaines après la Seconde Guerre mondiale, Madrid souffre d'un déficit de personnalisation à l'image et cet état de fait a très certainement favorisé sa plasticité cinématographique et son adaptabilité aux rhétoriques cinématographiques dont elle a fait l'objet.

Tout se passe comme s'il était bien difficile pour les spécialistes et les critiques de cinéma d'acter à quel point Madrid est devenue une ville américaine. Cet imaginaire américain de la modernité urbaine et féminine qui caractérise les trois films du corpus constitue en effet un inédit dont la nature, la dimension et l'envergure n'ont pas encore été ni envisagées ni analysées.

La silhouette urbaine et la silhouette féminine sont ici résolument nouvelles. La transformation de la ville et des femmes à l'écran est radicale. Circularité, panoramique, travelling, technicolor sont les figures d'une nouvelle rhétorique d'image qui dit la capitale et les femmes dans la capitale, en plongées et contreplongées, qui exacerbe la verticalité urbaine, qui émulsionne le vertige de la circulation, et attise l'ébullition des couleurs. Envisagés sous cet angle, les films du corpus révèlent aussi et confirment l'incontestable et immense cinéphilie des deux producteurs qui émaillent leurs productions de leur subtile connaissance du cinéma hollywoodien. De ce point de vue, les trois films choisis pour notre corpus d'étude constituent les prémisses d'une fétichisation de la capitale dans le cinéma espagnol sous l'influence directe de Hollywood. Si la période de la fin des années cinquante présente le versant utopique de cette fétichisation, cette veine connaîtra une longue vie qui s'exprime jusque dans la filmographie de Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia et Alejandro Amenábar, mais cette fois sur le versant de la dystopie urbaine des années 1990⁴⁰¹.

Pour l'heure, les trois films du corpus, produits par Dibildos et Masó font de Madrid la capitale du transport amoureux, sur le modèle de Leo McCarey⁴⁰². Masó dépasse ici José Luis Dibildos en associant très étroitement les femmes, l'amour et le gratte-ciel.

4. José Luis Dibildos, Pedro Masó, les deux hommes de la troisième voie

Les trois comédies à l'eau de Rose, *Las Muchachas de Azul*, de Pedro Lazaga, (1957) *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, (1958), et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios, apparaissent comme un décalque des comédies hollywoodiennes, qui impose à l'écran les canons américains d'une architecture urbaine grandiose, doublés du bonheur et du sourire

⁴⁰¹ En particulier dans les films suivants : *Entre Tinieblas – Dans les Ténèbres* (1983), *Mujeres al borde de un ataque de nervios – Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), *Carne Trémula – En chair et en os* (1997) de Pedro Almodóvar ; *El día de la Bestia – Le Jour de la Bête* (1996), *El Crimen Férpecto - Le Crime farpait* (2004) de Alex de la Iglesia ; *Abre los Ojos – Ouvre les yeux* (1997) d'Alejandro Amenábar.

⁴⁰² Pour davantage de détail sur ce point, voir la conclusion de la Partie I de la présente thèse.

chroniques et obligatoires. Ce décalque est également celui d'une production qui s'appuie sur une même équipe, où les rôles s'échangent d'un film à l'autre et où la récurrence des mêmes éléments garantit à la fois le succès et un effet assez surprenant de séries avant l'heure.

La nouvelle veine de comédies à l'eau de rose perce grâce aux talents des deux hommes dont les chemins se croisent⁴⁰³. En 1956, José Luis Dibildos crée sa propre maison de production, Agata Film. Il y produit son premier film, intitulé *Viaje de Novios*, dont Dibildos confie la réalisation à l'argentin León Klimovsky⁴⁰⁴, connu pour sa capacité à donner à ses productions l'aspect de films à gros budgets, grâce à son exigence de cohérence et à la minutie qu'il apporte aux moindres détails. *Viaje de Novios* (1956) est le premier long métrage à mettre en scène de manière légère, humoristique et cadencée, dans une ambiance très américanisée, une série de cinq couples qui séjournent ensemble durant cinq jours dans un hôtel, pour y célébrer soit leur lune de miel, soit un anniversaire de mariage. Très enlevé, le scénario est structuré en autant de sketches drolatiques qui s'entrecroisent, s'interrompent et rebondissent pour mettre à mal le cliché de l'amour intangible dans le mariage. D'un couple à l'autre, le film interroge de manière causasse et tout au long d'un jeu de dupes la vérité des apparences.

Cette composition donne le ton, et il s'agirait bien là, selon Luis E. Parés, de la première tentative opérée dans le cinéma espagnol pour réaliser une comédie à l'américaine⁴⁰⁵ et reconnue comme telle par un critique de cinéma en 2017. La structure à sketches, l'utilisation des stéréotypes, le suspense sur la solidité du lien amoureux de chacun des couples, la dialectique entre les apparences sur-jouées et les réalités intimes et bancales, l'élégance et la mode vestimentaire déployées en toutes circonstances (aussi bien pour les maillots de bain au bord de la piscine, les tenues d'été ou de voyage, ou encore les tenues et accessoires de soirées apéritives et dansantes), le style vacances à l'américaine des décors intérieurs et extérieurs du film, et enfin la brillance de la quadrichromie apportée par l'usage de l'Agfacolor, tout concourt à cette patine « made in USA », si originale, du film. Or, tous ces éléments - exceptée la couleur - sont aussi ceux qui depuis les années quarante définissent la *Screwball comedy* américaine,

⁴⁰³ HEREDERO, Carlos – *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961 - Op. Cit* – p. 83, 84.

⁴⁰⁴ León Klimovsky est le créateur du premier ciné-club en Argentine. Il arrive en Espagne en 1947, s'y installe définitivement à partir de 1955, en acquiert la nationalité et réalise de nombreux films jusqu'en 1978. In HEREDERO, Carlos, *IBID.* p 114.

⁴⁰⁵ RTVE - *Historia de nuestro cine* – 18 Juillet 2017 - Presentado por Elena Sánchez, con Luis E. Parés, historiador y crítico cinematográfico.

En ligne : <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-viaje-novios-presentacion/4121558/>

courant sur lequel nous reviendrons en détail un peu plus avant⁴⁰⁶. Amusé, le général Franco lui-même aurait prétendu en visionnant le long métrage que c'étaient là les films qu'il fallait dorénavant réaliser en Espagne⁴⁰⁷. Les rôles confiés à Fernando Fernán Gómez – devenu acteur central du cinéma espagnol dans ce rôle d'homme un peu désorienté et maladroit qui lui sied si bien – et à Analía Gadé dont l'accent argentin contribue à donner une forme de cosmopolitisme au film, confèrent d'emblée un écho médiatique important au film. Il s'agit là aussi de la première apparition des deux acteurs à l'écran où ils demeureront longtemps après être devenus, entre-temps, un couple à la ville.

Film *princeps*⁴⁰⁸ de la nouvelle veine et indépassable selon Carlos E. Heredero, *Viaje de Novios* donne lieu à une collaboration exclusive entre José Luis Dibildos et le réalisateur Pedro Lazaga, à une présence constante du couple Fernando Fernán Gómez et Analía Gadé, puis à la production des titres suivants : *Las Muchachas de Azul* (1957) - *Ana dice sí* (1958), *Luna de Verano* (1959)⁴⁰⁹, qui selon Carlos Heredero sont de piètre facture par rapport à *Viaje de Novios*⁴¹⁰. Avec ces films, dont il écrit aussi le scénario, José Luis Dibildos ouvre la voie d'un cinéma de comédies frivoles, d'ambiance bourgeoise, dans lesquelles l'Espagne apparaît comme un nouveau pays qui non seulement laisse derrière lui la pauvreté matérielle mais qui a tout le loisir de se concentrer sur la romance amoureuse et drolatique⁴¹¹.

Au même moment, Pedro Masó suit une ligne de travail identique⁴¹². Il pressent également que la tendance des comédies à l'eau de rose américanisée est porteuse. Scénariste, il devient également chef de production associé chez Asturias Films, il lance alors des comédies telles que *Los ángeles al volante* (1957) de I. F. Iquino, *El Puente de la Paz* (1957) de Rafael J. Salvia, *Ya tenemos coche* (1958) de J. Salvador. Juan A. Hernández-Les avance que *Las*

⁴⁰⁶ Pour la définition détaillée de la *Screwball comedy*, voir la Partie II, chapitre 5-I-2 de la présente thèse.

⁴⁰⁷ HEREDERO, Carlos, F. – *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961 - Op. Cit.* p. 247.

⁴⁰⁸ *IBID.* p. 83,84. Selon Carlos Heredero, avec *Viaje de Novios*, José Luis Dibildos serait « la comadrona », c'est-à-dire celui fait naître ce genre cinématographique en Espagne.

⁴⁰⁹ MONTERDE, José Enrique – *Antología crítica del cine español, 1906-1995* – Editorial Cátedra/Filmoteca, Madrid, 1997.

⁴¹⁰ HEREDERO, Carlos, F. - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961 - Op. Cit.* p. 83,84.

⁴¹¹ Ultérieurement José Luis Dibildos poursuit sa filmographie avec des films d'humour de très bonne facture mais cette fois en noir et blanc : *Los tramosos* (1959), *Los económicamente débiles* (1960). Dans les années soixante, il cosigne des scénarios avec Christian Jacques (1961 et 1964), puis avec Alessandro Blasetti. Il revient à la veine humoristique avec *Las que tienen que servir* (1967) de José María Forqué et *Españolas en París* (1970) de Roberto Bodegas, qu'il écrit et produit, puis il reprend son binôme avec Pedro Lazaga qui réalise *Hasta que el matrimonio nos separe* (1976) et *Vota a Gundisalvo* (1978). Il reçoit l'Ours d'Or au Festival de Berlin pour *La Colmena* (1983), film adapté du roman de Camilo José Cela, réalisé par Mario Camus, film portrait de la vie quotidienne de l'après-Guerre Civile espagnole.

⁴¹² *IBID.* Heredero, p. 83, 84.

Muchachas de Azul produite par Dibildos et réalisée par Pedro Lazaga préfigurerait *Las chicas de la Cruz Roja* et aurait constitué l'aiguillon et la source de motivation de Pedro Masó⁴¹³. De fait, le ton est donné : Madrid devient l'espace filmique exclusif, la structure à sketches reprise de *Three Coins in the Fountain-Creemos en el amor* (1954) du réalisateur américain Jean Negulesco par Dibildos fait florès chez Masó qui met également à l'honneur de très jeunes femmes, et impose à chacun de ces films la signature mélodique d'une chanson accrocheuse dont l'auteur est immanquablement Augusto Algueró.

Tout comme Dibildos crée, depuis *Viaje de Novios*, le couple fétiche de Analía Gadé et Fernando Fernán-Gómez, que l'on retrouve dans *Las Muchachas de Azul*, Pedro Masó reprend l'ingrédient à son compte avec le couple, qui deviendra très populaire, de Concha Velasco et Tony Leblanc. Enfin, il formera désormais équipe, lui aussi, avec un réalisateur en compagnie duquel il écrira volontiers les scénarios. Il s'agira de Rafael J. Salvia, puis de Fernando Palacios, et enfin ultérieurement et après la période qui nous concerne, de Pedro Lazaga. À partir de 1958, il produit ses plus gros succès⁴¹⁴ : *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia, *El Día de los enamorados* (1958) de F. Palacios, et *Vuelve San Valentín* (1962) de F. Palacios, qui se présente avec le retour de saint Valentin à Madrid, l'épisode N° 2 d'une même saga et suite de *El Día de los enamorados*.

II. DES FILMS QUI ONT TOUT POUR PLAIRE

Équipe de tournage, schéma narratif, composition du film, matrice américaine, choix des acteurs et distribution, visa de censure toujours favorable, et appétence du public espagnol pour le cinéma américain, les films de Pedro Masó réunissent tous les ingrédients du succès.

1. Premier ingrédient : Pedro Masó et une équipe qui gagne.

L'équipe de tournage est quasiment permanente même si d'un titre à l'autre les rôles s'échangent. Pour toute la série qui suit, Pedro Masó assure la production en qualité de chef de

⁴¹³ HERNANDEZ LES, Juan, « *Las chicas de la Cruz Roja* » dans *Antología crítica del cine español, 1906-1995* – *Op. Cit.*

⁴¹⁴ *Amor bajo cero* (1960) de R. Blasco, *Tres de la Cruz Roja* (1961) de F. Palacios, produits également par Pedro Masó, sont d'une facture bien plus médiocre et laissent de côté les ingrédients qui ont fait son succès, à savoir la ville et les femmes dans la ville.

production d'Asturias Film. Pour *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), il co-écrit le scénario avec Rafael J. Salvia, à qui il confie la réalisation, lequel est secondé par Fernando Palacios, réalisateur adjoint. Pour *El Día de los enamorados* (1959), que nous ne retenons pas pour le corpus étudié, Fernando Palacios devient le réalisateur et Rafael J. Salvia le co-scénariste avec Antonio Vich et Pedro Masó qui en assure aussi la production. Enfin, *Vuelve San Valentín* (1962), deuxième épisode du retour de saint Valentin à Madrid, et tout comme l'épisode n° 1, est réalisé par Fernando Palacios et co-écrit par Pedro Masó, Rafael J. Salvia et Antonio Vich. Alejandro Ulloa est le directeur de la photographie pour tous les films qui sont également tous en couleurs, et Agustín Alguero le compositeur qui pour chacun d'eux élabore l'accroche sonore et mémorielle avec, à chaque fois, une chanson attractive facile à mémoriser et à fredonner. De fait, la constance de l'équipe, la persévérance de Masó dans l'écriture des scénarios, la récurrence d'un même schéma narratif à sketches, la référence américaine explicite à Jean Negulesco dont s'inspire tant *Las chicas de la Cruz Roja*, expliquent notre choix de parler des films produits par Pedro Masó, plutôt que de citer le réalisateur, comme le veut l'usage. À l'instar du système hollywoodien dont la maison de production est la marque des films, de la même manière les films de notre corpus sont d'abord le fruit des deux producteurs passionnés de cinéma, qui ont mis à profit la profonde influence américaine dans l'Espagne des années cinquante et qui a façonné Madrid en particulier.

2. Deuxième ingrédient, une distribution constante

À ces premiers éléments, s'ajoute la présence d'acteurs qui reviennent de film en film mais dont la distribution dans chacun des films est savamment équilibrée. Celle-ci propose d'une part des acteurs de facture très espagnole, tels que Fernando Fernán-Gómez, Conchita Velasco, Tony Leblanc et Gracita Morales à la voix suraiguë, qui sont des figures extrêmement populaires et de l'autre des acteurs à l'allure cosmopolite, à la silhouette sophistiquée, telles que la blonde Analía Gadé dans *Las Muchachas de Azul*, la rousse Katia Loritz⁴¹⁵ et la glaciale blond-platine Mabel Karr dans *Las chicas de la Cruz Roja*, et *El Día de los enamorados*. Enfin,

⁴¹⁵ Katia Loritz démarre sa carrière au cinéma en 1956, notamment dans *Las Chicas de la Cruz Roja* et *El Día de los enamorados*, elle y maintient une présence constante jusqu'en 1965 et réapparaît dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto ? – Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (1984) de Pedro Almodóvar, dans lequel elle interprète le rôle de Frau Ingrid Muller, la maîtresse allemande de Antonio, chauffeur de taxi et mari de Gloria, qui part la rejoindre à Berlin.

du côté des rôles masculins et cosmopolites, figurent le très gominé Antonio Casal et l'élégant Jorge Rigaud dans le rôle de saint Valentin, portant chapeau melon et gants beurre frais.

3. Troisième ingrédient : des visas de censure favorables

Même si producteurs et réalisateurs auront à revenir sur la première décision de la Commission de censure pour chacun des films du corpus et à négocier pour obtenir gain de cause, tous les visas de censure des trois films du corpus sont favorables, voire très favorables⁴¹⁶. Si les classifications de la commission de censure n'assurent pas à elles seules le succès du film, en revanche elles déterminent d'une part le montant de la subvention de l'État et de l'autre elles en garantissent la visibilité. Pour une classification 1era-B, les subventions financières couvrent de 30 % à 50 % du budget total du film. C'est le cas de *Las Muchachas de Azul* et de *Vuelve San Valentín*. La classification d'«*Intérêt National* », ou 1era-A, attribuée à *Las chicas de la Cruz Roja*, permet, quant à elle, de couvrir au moins 70 % du budget du film. Pareil financement confère à la maison de production une solidité financière importante qui autorise à entreprendre de nouvelles réalisations⁴¹⁷. De la même manière, les classifications « 1era-B » et « 1era-A » accordent l'autorisation de visionnage pour tous les publics, ce qui ouvre l'accès à toutes les grandes salles de cinéma de Madrid⁴¹⁸.

4. Quatrième ingrédient, des films aussi américains que les films américains

Enfin, et nous allons le voir plus loin, la matrice hollywoodienne dont ces trois films sont un pur et constant reflet est sans doute la première des garanties du succès dont ils ont

⁴¹⁶ Pour le détail de ces décisions, interventions et négociations pour chacun des trois films, voir Annexes I, II Données recueillies à l'AGA (Archivos Generales de la Administración).

⁴¹⁷ L'aspect pervers d'une telle législation a amené et incité les producteurs à présenter des budgets artificiellement gonflés de manière à obtenir des financements indus. De 1952 à 1961, 56,7 % de la production présentée ont reçu la classification nécessaire pour qu'elle soit largement subventionnée. Les subventions à fonds perdus ont contribué à pousser les producteurs vers des tournages à gros budgets, garants pour l'État d'une exigence de qualité. In HEREDERO, Carlos, F. – *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961- Op. Cit.* p. 79.

⁴¹⁸ En guise de comparaison, le film de Carlos Saura, *los Golfos* (1959) et les films de Luis García Berlanga, *Los Jueves milagro* (1957) et *El verdugo* (1963) n'ont bénéficié d'aucune de ces trois classifications et ont été classés par la commission de censure « inaptes au jeune public ». Ces films sont sortis en salle au moins un an après leur sortie, ont été programmés dans des petites salles de quartier, au cours des mois de juillet et août, période estivale durant laquelle la capitale se vidait de ses habitants. On peut estimer aisément le peu d'audience dont ils ont bénéficié auprès du public espagnol, du fait des décisions de censure qui les ont purement et simplement entravés.

profité auprès d'un public de spectateurs si enclins d'une part à se rendre au cinéma, et si gourmands de l'autre de films américains.

5. La grande vogue des films américains en Espagne

Alors que le modèle hollywoodien traverse une profonde crise financière⁴¹⁹, que les majors de Hollywood boycottent l'exportation des films vers l'Espagne de 1955 à 1958 au motif que le pays ne respecte pas la libre circulation économique dans ses accords, que le cinéma espagnol est en plein débat avec les rencontres de Salamanque⁴²⁰, les films américains conservent durant presque toute la décennie la tête d'affiche dans les salles de cinéma espagnol qui connaissent une augmentation considérable.

Excepté durant les trois années de boycott (1955-1958) des majors de Hollywood, le cinéma américain est, on le voit, très prisé en Espagne⁴²¹.

Tableau N° 1

	<i>Americana</i>	<i>británica</i>	<i>italiana</i>	<i>mexicana</i>	<i>francesa</i>	<i>otra</i>	<i>total</i>
1955	117	24	14	18	6	86	265
1956	66	18	36	22	8	97	245
1957	43	35	26	19	19	104	246

Pablo León Aguinaga - Nacionalidad de las películas de largo metraje estrenadas en Madrid, 1955/1957.

Fuente: DEL VALLE, Ramón (dir.): Anuario español de cinematografía, 1955-1962, Madrid, SNE, 1962, p. 683-685

⁴¹⁹ La crise de Hollywood est liée à l'essor de la télévision, d'une part, et de l'autre à un modèle économique suranné, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

⁴²⁰ BENET, Vicente J. – *El cine español. Une historia cultural* – Barcelona, Paidós Comunicación, 3^e impresión 2015, p. 265 – 283.

⁴²¹ AGUINAGA, Pablo León, Aguinaga, Pablo León, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia, 2009, id Madrid, p. 401 et 412.

Tableau N° 2

	americana		británica		francesa		italiana		otra		Total	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST
1958	66	53	25	20	27	17	30	15	18	127	166	232
1959	64	77	16	27	30	14	29	23	15	110	162	251
1960	88	94	25	20	29	21	30	13	13	136	185	280

Pablo León Aguinaga - Nacionalidad de las películas importadas para el circuito comercial español y de las estrenadas en Madrid, 1958/1960.

Le nombre de films américains inaugurés en Espagne de 1951 à 1955 est en augmentation forte et constante, il chute de 1956 à 1957, puis repart à la hausse en 1958 lorsque, à nouveau, Espagnols et Américains parviennent à un accord⁴²².

Tableau N° 3

1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961
58	85	103	136	117	66	43	53	77	94	97

En 1958, les États-Unis appuient alors la demande du gouvernement espagnol qui réclame que le Festival de San Sebastián soit classé par la « Federación Internacional de Productores de Filmes » (FIAPF) à la hauteur du Festival de Cannes et de Berlin. En échange de ce procédé, lors de son édition de 1958, le Festival de San Sebastián accueille Alfred Hitchcock et son film *Vertigo*, qui obtient le second prix du festival, soit le prix de la coquille d'Argent, Kirk Douglas qui obtient le prix Zulueta d'interprétation masculine pour *Vikings*, et en présence du réalisateur Antony Mann qui fait partie du jury aux côtés de Ana Mariscal et Luis García Berlanga ; il se clôture en présence de l'épouse du général Franco, au bras de Gloria Swanson, parfaite incarnation de Hollywood. Puis, à leur tour, les négociations s'adoucissent

⁴²² HEREDERO, Carlos, F. – *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961- Op. Cit.* p. 95.

et repartent vers une nouvelle hausse de la représentation du cinéma américain en Espagne⁴²³. Dans son très précieux ouvrage intitulé *75 años de estreno de cine en Madrid*⁴²⁴, Juan José Daza del Castillo rend compte par le menu de chacune des sorties et inaugurations de films à Madrid de 1939 à 1975. Parmi les succès cinématographiques américains des années cinquante, le cinéma outre-Atlantique offre en Espagne une programmation et un éventail impressionnants d'inaugurations. Retenons ici les films les plus emblématiques ainsi que quelques grands faits marquants. En 1949, *Caballero sin espada* de Franck Capra et *Carta a tres esposas* de Joseph Mankiewicz, *Día sin huellas* de Billy Wilder, *Piratas del mar Caribe* de Cecile B. de Mille, *Juana de Arco* de Victor Fleming, déclaré film d'« *intérêt national* ». En mai 1949, la MGM célèbre ses 25 ans et offre en Espagne des projections gratuites dans les écoles et les résidences d'étudiants. En 1950 : *Lo quel viento se llevó* (238 jours à l'écran), *El padre de la novia* de Vicente Minelli, *La Costilla de Adam* de Cukor. En 1951 : *El diablo dijo no* de Ernst Lubitsch (28 jours à l'écran), *Un día en Nueva York* de Stanley Donen y Gene Kelly, *Un rayo de Luz* de Mankiewicz, *La jungla de Asfalto* de John Huston y *Trece por decena* (42 jours) de Walter Lang. En 1952 : *Eva al desnudo* de Mankiewicz, *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder (38 jours), *Un lugar en el sol* de George Stevens (71 jours), *Nacida de ayer* de Cukor (28 jours), *Un americano en Paris* de Vincent Minelli (53 jours), *Las minas del rey Salomon* (82 jours). En 1953 : *Río rojo* de Howard Hawks, *Duelo al sol* de King Vidor, *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen y Gene Kelly, *El mayor espectáculo del mundo* de Cecile B. de Mille y *Niagara* de Henry Hataway. En 1954 : *Vacaciones en Roma* de William Wyler, *El millonario* sont

⁴²³ *IBID.* p. 95 et 96.

⁴²⁴ DAZA DEL CASTILLO, Juan José - *75 años de estreno de cine en Madrid*⁴²⁴, Tomo II 1949-1958 – Madrid, Ediciones La Librería, 2014.

Quant au cinéma espagnol, les principaux films sont : *Pequeñeces*, *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña, *El Último Caballo* de Neville (14 días). En 1951: *Surcos et Balarasa* de Nieves Conde (24 y 63 días), *La Señora de Fátima* de Rafael Gil, *Leona de castilla y Alba de América* de Juan Orduña (63 et 53 días). En 1952: *El Judas* de Ignacio F. Iquino (35 días). En 1953: *Esa pareja feliz* de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, y *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga. En 1954 : *Cómicos y Felices Pascuas* de Juan Antonio Bardem. En 1955: du 15 au 18 mai, ont lieu les Conversations de Salamanque organisées par le Cine-Club Universitario de la ciudad, *Muerte de un ciclista* de Bardem et *Marcelino Pan y Vino* de Ladislao Vajda (143 jours) et *Historias de la radio* de José Luis Saénz de Heredia (91 jours). En 1955 : *La gran mentira* de Rafael Gil, *Todos somos necesarios* et *La legión del silencio* de Nieves Conde (14 jours), *Tarde toros* de Ladislao Vajda (125 jours), *Calabuch* de Luis García Berlanga. 1957 : *El último cuplé* de Juan Orduña (320 jours), *Calle mayor* de Juan Antonio Bardem; La Federación Internacional de Filmoteca intègre la Filmoteca Española en son sein. De manière significative, il est à noter que les films espagnols d'auteurs néo-réalistes, soit dramatiques soit humoristiques, si entravés par la commission de Censure, percent sur la scène internationale et sont reconnus lors des différents Festivals de Cannes. Tel est le cas de *Los olvidados* de Luis Buñuel, prix du meilleur réalisateur ; en 1953 *Bienvenido Mister Marshall* obtient le prix du meilleur scénario ; en 1955, le succès de *Cómicos* de Bardem à Cannes conduit le Festival à demander au réalisateur de faire partie du Jury, cette distinction pour un réalisateur espagnol est une première. En 1955, le Festival de Cannes décerne le prix de la critique à *Muerte de un ciclista* de Bardem et *Marcelino Pan y Vino* de Ladislao Vajda, film également primé au Festival de Berlin. En 1957, le film *Venganza* de Juan Antonio Bardem fait un triomphe, Ladislao Vajda fait partie du jury.

présentés en présence de Gregory Peck à Madrid, *La túnica sagrada* de Henry Koster inaugure en Espagne l'écran géant et le cinémascope qui remportent un succès total, *Quo Vadis* de Mervyn Leroy, *Yo confieso* de Alfred Hitchcock, *Cautivos del mal* de Vincent Minelli, *El manantial* de King Vidor, *El gran carnaval* de Billy Wilder, *Los sobornados* de Fritz Lang. En 1955 : Warner Bros lance le même jour dans 130 pays et en 23 langues différentes *Helena de Troya*. L'Espagne a équipé 500 de ces salles en cinémascope. 1955 : *Candileja* de Chaplin (156 jours) connaît un succès mondial, *La venta indiscreta* de Alfred Hitchcock, *Julio César* de Mankiecz, *Sabrina* de Billy Wilder, *Veracruz* de Robert Aldrich, *Los caballeros las prefieren rubias* de Howard Hawks et *Siete novias para siete hermanos* de Stanley Donen et Gene Kelly. 1956 : la MGM démarre sa conférence annuelle et chacun des jours de cette semaine-là, les 17 710 cinémas aux États-Unis projettent un film de la compagnie. Le principe s'étend à 30 pays, dont l'Espagne où toutes les grandes villes projetteront, elles aussi, un film de la Major hollywoodienne. C'est également l'année de la sortie de *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (14 jours), *Un tranvía llamado deseo* d'Elia Kazan (51 jours), *Melodía de Broadway* de Vincent Minnelli (21 jours). Arrive également le film autrichien *Sissi* de Ernst Marischka (126 jours). En 1957 : *Ellos y ellas* de Mankiewicz (45 jours), *Ariane* de Billy Wilder (56 jours) et *Atraco perfecto*, premier film remarqué de Stanley Kubrick (22 jours). En 1958 : le film de Vadim *Et Dieu créa la femme* fait scandale aux États-Unis et sa projection se voit interrompue par décision d'un juge à Philadelphie. La même année, le Festival de San Sebastián décerne au film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock la coquille d'Argent. Tyrone Power arrive à Madrid pour le tournage de *Salomón y la Reina de Saba* ; il y décède quelques mois plus tard, sur le plateau, d'une crise cardiaque. Federico Fellini démarre le tournage *La Dolce Vita* à Rome.

Enfin, l'Espagne accueille avec enthousiasme chacune des sorties des dessins animés longs métrages de Walt Disney qui sont eux aussi des succès planétaires : *Bambi* en 1950 (35 jours), *Cendrillon* en 1952 (40 jours), *Peter Pan* et *Alice au pays des merveilles* en 1954, *Fantasia* qui arrive en Espagne avec 17 ans de retard, en même temps que *La dame et le vagabond* (85 jours), en 1957.

6. Des salles de cinéma en constante augmentation

Principale source bon marché de distraction pour les familles et les couples de fiancés, qui peuvent ainsi s'enlacer et échapper à la morale ambiante, fort antidote imaginaire aux frustrations de la vie quotidienne, le cinéma est très fréquenté par un public espagnol « enthousiaste, vaste et varié » et il connaît une forte croissance. De 1950 à 1961, on compte 2 216 salles de cinéma permanentes et couvertes supplémentaires par rapport à 1950, ce qui représente une augmentation de 60 % par rapport au nombre de salles ouvertes au début de la période⁴²⁵. Pablo León Aguinaga précise que cette augmentation vertigineuse se traduit par un nombre de salles qui passe de 4 500 en 1952 à 6 400 en 1959. De sorte que, selon les calculs du Syndicat National Espagnol (SNE), en 1959, les Espagnols battent les records de fréquentation, à raison de 17 entrées dans l'année par habitant, laissant de cette manière l'équivalent de 2,5 et 3 billions de pèsètes aux guichets⁴²⁶.

C'est ainsi que les films produits par José Luis Dibildos et Pedro Masó sortent à un moment qui leur est particulièrement propice. Dans un contexte figé par le contrôle de l'État sur le secteur et la sclérose d'un marché rongé par la spéculation⁴²⁷, ces films représentent une dynamique originale. Ils profitent aussi de la petite fenêtre de tir laissée vacante par le boycott

⁴²⁵ HEREDERO, Carlos. F., – *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961- Op. Cit.* p. 97, 98. L'auteur précise que l'Espagne est le septième pays au monde en nombre de salles après l'Union soviétique, les États-Unis, l'Italie, la France, la Grande Bretagne et l'Allemagne. À compter de 1961, le nombre total de salles permanentes, 5858, est supérieur à celui de la France et de la Grande Bretagne. Rapporté au nombre d'habitant par fauteuil, l'Espagne qui compte 12 habitants par fauteuil est alors dépassée seulement par les États-Unis (10x1) et la Suède (9x1)

⁴²⁶ AGUINAGA, Pablo León – *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda, Op. Cit.* p. 319.

⁴²⁷ Le contrôle total de l'État sur le marché du cinéma espagnol conduit à la sclérose du marché. Le système de financement des films, tributaires d'une classification délivrée par la commission de Censure, permettait de couvrir entre 30 à 50 %, voire 70 % du coût des films les mieux classifiés. Ajouté à la volonté affichée du gouvernement de privilégier les grosses productions pour valoriser la qualité, le processus amena les producteurs à gonfler artificiellement le budget pour obtenir une meilleure prise en charge financière. Ainsi le nombre de maisons de production augmenta-t-il très fortement dans la décennie des cinquante. Entre 1951 et 1954, 71 nouvelles enseignes apparurent. Or, la proportion d'enseignes qui ne produisaient qu'un seul film par an était de 66,6 % en 1950, de 69,4 % en 1955, et de 72,5 % en 1960. On comprendra dès lors le niveau de soumission des maisons de production aux subventions publiques et aux exigences de la censure, au point que certains films ne se firent que pour décrocher « l'Intérêt National » et les 70 % de budget du film, comme le raconte Rafael J. Salvia pour son scénario du film *El Judas* (1952), de Ignacio F. Iquino. De ce fait, le cinéma espagnol semblait se soucier fort peu des aspirations du public. Par ailleurs, l'obligation faite pour les enseignes étrangères de payer des licences et des redevances de doublage (obligatoires depuis 1949 au motif de défendre les intérêts du cinéma espagnol), devient également pour les producteurs une source non négligeable d'entrées financières, ils se transforment ainsi en distributeurs et à partir de 1958, 83 % des films américains auparavant gérés par les filiales américaines installées en Espagne furent désormais sous le pilotage des distributeurs espagnols qui dédaignèrent dès lors le cinéma espagnol au profit du cinéma américain, bien plus profitable. Ainsi la politique cinématographique du régime conduisait-elle à transformer la majorité des enseignes nationales du secteur en succursales des majors de Hollywood. Le cinéma espagnol se trouva, de la sorte, inextricablement lié au cinéma américain. In HEREDERO, Carlos. F – *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961- Op. Cit.* p. 79, 80 et p. 96 et 97.

des majors américaines, de 1955 à 1958, dont l'onde de choc se fait sentir jusqu'en 1959, et viennent combler un petit vide, même si par ailleurs l'imbricatio du financement des films américains importés incite les grandes maisons de production à demeurer pieds et poings liés au cinéma américain, en les amenant à se transformer en succursales de distribution du cinéma d'outre-Atlantique.

Si les trois films du corpus jouissent d'un climat porteur et de conditions de censure très favorables, nous soutenons que leur succès tient essentiellement au modèle américain dont ils s'inspirent de bout en bout. Ils témoignent tout autant de l'audace de ces deux producteurs – plus encore de Pedro Masó – à se saisir des paradigmes hollywoodiens pour transformer à l'écran Madrid en ville américaine alors que l'ensemble du cinéma hollywoodien de la période exhibe les capitales européennes comme autant d'espaces exotiques touristiques. Notons que Madrid – à la différence de Rome, Paris ou Londres – ne bénéficie d'aucun espace urbain particulier qui permette à un large public de la reconnaître au premier coup d'œil. L'image emblématique du Colisée identifie immédiatement l'espace romain, la tour Eiffel ou les Champs Élysées désignent l'espace parisien et Big Ben ou Picadilly Circus rappellent l'espace londonien. Cette reconnaissance immédiate par la voie d'un monument, d'une place ou d'une avenue qui joue le rôle d'une métonymie internationale de ces capitales, a par ailleurs été exacerbée par la présence des GI américains dans ces villes à l'issue de la Seconde Guerre mondiale en 1945 et par les images qui ont alors fait le tour du monde. Dans la foulée, le tourisme cinématographique à l'écran, tel qu'il s'incarne dans les films hollywoodiens, sera la continuation d'une première conquête militaire. Tout ce processus ne vaut pas pour Madrid qui souffre d'un réel déficit de personnalisation à l'image. Cet état de fait a très certainement contribué à favoriser sa plasticité cinématographique et son adaptabilité aux rhétoriques cinématographique dont elle a fait l'objet. De fait, les trois films de notre corpus construisent un imaginaire urbain directement lié aux représentations cinématographiques de la modernité hollywoodienne, aux antipodes des clichés qui émaillent les *sainetes* du cinéma espagnol. Dans les films du corpus, tous les clichés et lieux communs propres à condenser habituellement la culture espagnole à l'écran sont extirpés au point que la capitale se trouve évidée de sa propre culture historique, muséale et patrimoniale. Avec Pedro Masó, Madrid cesse tout à fait d'être espagnole et à ce titre exotique. Elle est désormais américaine.

CHAPITRE 5.

MADRID, L'ARCHÉTYPE DE LA VILLE AMÉRICAINE, UNE RÉHABILITATION ARCHITECTURALE TRÈS POLITIQUE

I. LES COMPOSANTS DE L'ARCHÉTYPE AMÉRICAIN : DESIGN ET FILMS HOLLYWOODIENS

Avancer que les films de notre corpus font de Madrid la ville imaginaire verticale, si présente dans les comédies de l'âge d'or de Hollywood, suppose d'interroger l'évidence. Aussi, nous allons nous attacher à débusquer et analyser dans le détail la façon dont, dans ces films, se dissémine une construction qui façonne Madrid selon les caractéristiques propres à l'archétype d'une capitale américaine des années cinquante. Ce modelage tient d'une part à l'ensemble des emprunts cinématographiques à la *Screwball comedy* et à la *Comédie musicale*, mais avant même de considérer le modèle et le cadre cinématographiques, il tient aux éléments de profilage et de design qui ont permis de redessiner l'archétype urbain américain lui-même. L'un et l'autre font de la capitale madrilène la petite sœur jumelle de New York, cas unique dans la représentation des capitales européennes au cinéma. La signature de l'imaginaire américain a également été rendue possible par une architecture madrilène très spécifique qui, à l'évidence, a servi une telle représentation. L'américanisation de Madrid s'appuie en effet sur des caractéristiques architecturales très spécifiques de la Gran Vía, opération qui s'opère à l'écran par une réhabilitation architecturale d'une surprenante envergure idéologique. Nous interrogerons par conséquent la dimension politique de la gémellité urbaine, en particulier dans le cadre du protocole et des festivités organisées pour accueillir le président Eisenhower à Madrid, en décembre 1959, et dont la Torre de Madrid, point de mire urbain dans les films du corpus, est aussi le point d'orgue de cette actualité politique internationale⁴²⁸.

Quoi qu'il en soit, dès les premiers plans de chacune des trois comédies espagnoles, nous rejoignons une autre capitale, la capitale de l'imaginaire américain. Cette capitale présente tous les signes et toutes les lignes de l'aérodynamisme. Aussi, avant même d'aborder la question des emprunts à un genre ou à un autre des comédies américaines de la période, au premier coup d'œil, Madrid à l'écran est la capitale où tout est profilé à l'américaine dans les moindres détails.

⁴²⁸ L'analyse détaillée de Madrid capitale en ligne de mire de l'actualité internationale se trouve en Partie II, chapitre 5 – II-2 de la présente thèse.

1. La griffe de Raymond Loewy, les objets pris de vitesse

Dans chacun des films, dès les premiers plans, Madrid est la capitale de la vitesse qui émane non seulement des mouvements des personnages mais principalement des objets eux-mêmes, de leur design. Leur ligne graphique induit le dynamisme à l'écran. La capitale qui surgit est profilée de pied en cap à l'américaine. Tout dans la ville, les voitures et les autobus, les avions et les intérieurs des cabines, la décoration des maisons, jusqu'à la posture des corps, des allures, des gestuelles, tout est réinterprété à la faveur du grand designer qui en son temps avait redessiné l'Amérique dans les années 40 et ce, jusque dans ses plus menus objets : Raymond Loewy. Des lignes et des allures qui riment avec vitesse. Dans un documentaire de 52 minutes diffusé par la chaîne de télévision Arte en 2017, intitulé *Raymond Loewy, le designer du rêve américain, le français qui dessina l'Amérique*, le designer est présenté comme « un pionnier, un des plus grands designers de son époque ». Il redessine l'Amérique quand il y arrive en qualité d'immigré en 1920, tant il trouve que tout y est très laid. Tous les objets sont ainsi devenus sous son crayon des icônes de la modernité américaine : la télé, les voitures de sport, les réfrigérateurs, les téléphones, les marques de cigarettes, mais aussi le galbe ultérieur des fameuses bouteilles de Coca-Cola. Il s'obstine à tel point dans son dessein, en dépit des nombreux refus qu'il essuie à ses débuts, qu'en 1940, la rumeur le dépeint comme « *le seul designer à pouvoir traverser les États-Unis dans une voiture, un train, un avion, un bus qu'il a lui-même dessinés.* »

Fasciné par tout ce qui circule vite, avions, locomotives, bateaux, il poursuit une carrière d'ingénieur, interrompue par la première Guerre Mondiale et en 1920, il émigre au pays des « self-made-men ». La rencontre avec le consul général d'Angleterre sur le paquebot France, à l'occasion de la vente aux enchères, au profit des bonnes œuvres, d'un croquis très réussi, lui vaut de démarrer sa carrière en dessinant pour les magazines américains *Vogue* et *Harper's Bazaar*. Les années 1920 lui sont favorables, les publicitaires américains sont focalisés sur le désir des consommateurs, l'heure est à l'innovation et Raymond Loewy a dans l'idée de dépasser le simple dessin et de créer une profession nouvelle : esthéticien industriel, ce qu'il devient. Il s'intéresse d'abord aux photocopieuses, puis aux locomotives. Pour se débarrasser de lui, le patron de la *Pennsylvania Railroad*, la plus grande compagnie de chemin de fer des États-Unis, lui passe commande d'une corbeille à papier. Loewy s'exécute et la corbeille connaît un plein succès. « Elle était belle, propre et moins chère à produire. » confie-t-il. Le test

de la corbeille réussi, c'est la locomotive de la compagnie qu'il redessine et dont on construira trois cents exemplaires du nouveau modèle. La fameuse *streamline* est née.

La ligne de la vitesse qui confère du mouvement aux objets redessinés propose un tel profilage que l'objet, sous le regard, gagne en vitesse. Loewy ne s'arrête pas aux locomotives. Il transpose la *Streamline* à tous les objets du quotidien qu'il revisite et rend de la sorte « dynamiques ». Réfrigérateur, téléphone, paquet de cigarettes, tout gagne en « velocity », selon le terme anglais. En 1934, le succès du réfrigérateur « Coldpost » marque le démarrage du design industriel et dès lors, le souci de la ligne gagne toutes les lignes de production avant d'inonder les espaces publics et les espaces privés américains. Ainsi, via les lignes puisées dans les films américains, référents constants empruntés par Pedro Masó, le profilage de Madrid à l'écran tient-il directement de la *Streamline* créée par Loewy et inlassablement appliquée à toute une série d'objets de la vie quotidienne. Ces lignes contribuent à elles seules à condenser au fur et à mesure des plans et des séquences, et au-delà même de l'écriture filmique, le mouvement et la vitesse qui caractérisent dorénavant, avec Pedro Masó, Madrid à l'écran. L'ensemble de ces objets émaillent en permanence les trois films de notre corpus, dans les intérieurs comme dans les extérieurs. Ce sont les téléphones dans les intérieurs et les espaces publics, les publicités de Coca-Cola, les réfrigérateurs dans les cuisines, l'autobus de ligne qui conduit saint Valentin de l'aéroport au centre de Madrid, les avions qui sillonnent le ciel de la capitale, et bien sûr les nouveaux modèles de coupés sport rouges ou beiges inspirés de la *Studebaker starliner* américaine de 1953, qui traversent Madrid en tous sens. Que l'ensemble de ces objets véloce fasse s'envoler la ville et les personnages eux-mêmes est d'autant plus déterminant d'une idée de la modernité que chacun de ces objets est le nouveau médiateur des relations interpersonnelles et leur impulse de la sorte fluidité et dynamisme.

2. Les éléments filmiques de l'américanisation de la capitale

Ces trois films empruntent une série d'éléments phares aux différents courants des comédies américaines qui se sont succédé dans la décennie des années quarante et des années cinquante. Comme dans les comédies américaines, *Las Muchachas de Azul*, *Las chicas de la Cruz Roja*, *Vuelve San Valentín*, ainsi que le 1^{er} long métrage dont il poursuit la série – *El Día de los enamorados* – mettent en scène une comédie, la poursuite échevelée de l'amour, la

verticalité et le rythme : la course à l'amour, l'adossement à une verticalité urbaine, un rythme accéléré de la circulation urbaine qui bat l'amble de la passion amoureuse. Comme dans l'imaginaire cinématographique américain de la période, la ville y est ample et rayonnante et pose le cadre du bien-être. Comme à Hollywood, ces fictions, construites sur la figure du couple et de la ville, valorisent les femmes ; la fin y est toujours heureuse, et le bonheur tient au vœu de l'amour exaucé dans cet univers urbain marqué par le progrès et l'abondance du libre-échange. Ville et personnages sont résolument optimistes. Ensemble, ils s'élancent l'un vers le ciel, les autres vers le futur et ses lendemains qui chantent. Enfin, chacun des films est porté par une chansonnette créée pour l'occasion, parfois scandée par les personnages eux-mêmes, petit air entêtant et joyeux qui en constitue l'image sonore.

Sur le plan cinématographique, les calques s'inspirent de trois sources : *la Screwball Comédie*, la *Comédie Musicale* des années 1950, enfin les grands classiques de la comédie hollywoodienne des années 1950. La « *Screwball comedy* » des années 1930 et 1940 a secoué de rire l'Amérique entre l'effondrement de 1939 et la Seconde Guerre mondiale. Les comédies musicales qui émergent à la fin de la Seconde guerre mondiale déclinent la vie en chansons dont la légèreté remporte un très vif succès durant toute la décennie des cinquante. Dans la « *Screwball comedy* », la comédie musicale ultérieure, et les grands classiques ultérieurs de Hollywood, la ville et les femmes occupent une place de choix. Sur ce modèle, les comédies Dibildos et de Masó campent le nouveau couple cinématographique d'un corps urbain et d'un corps féminin qui fusionnent et qui renvoient non à la culture espagnole mais à une culture de l'Ailleurs : celle du nouvel allié du régime franquiste depuis 1953, grand vainqueur occidental de la Seconde Guerre mondiale.

a. Les emprunts à la *Screwball comedy* des années quarante⁴²⁹

Genre majeur du cinéma hollywoodien, la *Screwball comedy* doit son nom à une technique du baseball américain qui désigne un coup aussi imprévisible que parfaitement maîtrisé, ce qui réserve aux spectateurs l'art de la surprise. Le genre en regorge ; il met en scène des comédies loufoques entre la période New Deal qui fait suite à la grande dépression de 1929 et le début de l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale. En Espagne, ces comédies très diffusées dans la capitale constituent une référence importante à l'écran, et sont les films de prédilection des Espagnols, grands amateurs de films comiques (BENET). Certes, c'est avec une certaine parcimonie que les films du corpus reprennent quelques traits significatifs de la *Screwball comedy* tant ce genre subvertit les codes de la bonne société pour s'en moquer – ce qui n'est guère l'optique des films espagnols qui nous occupent. Si aucune comparaison directe n'est possible de film à film, néanmoins, l'adoption d'un rythme rapide et parfois saccadé, la présence de personnages qui se veulent excentriques, outranciers et qui adoptent parfois des mimiques burlesques, le développement de situations un peu fantasques en sont les principaux traits. Tel est le cas de *Mon Homme Godfrey - My Man Godfrey* (1936) de Gregory la Cava, de *Cette sacrée vérité - The Awful Truth* (1937) de Leo McCarey, de *New York-Miami - It Happened On Night* (1934) de Frank Capra et de *Indiscrétions - The Philadelphia Story*, (1940) de George Cukor⁴³⁰.

Ainsi se présente la scène de cette mère qui vient consulter un psychiatre pour sa fille qui s'est vue abandonnée le jour de son mariage, comme s'il s'agissait là d'une maladie mentale. Cette scène est l'*incipit* de *Las chicas de la Cruz Roja*. Le médecin psychiatre lui-même pousse le sourire jusqu'à faire des grimaces légèrement carnassières, soulignées si besoin est par sa promptitude à s'agacer, le tout laissant affleurer une perspective assez gloutonne dans la détermination et de désir du praticien de faire de la jeune abandonnée sa fiancée. Comme

⁴²⁹ L'ensemble des films hollywoodiens choisis pour établir l'analyse contrastive qui va suivre, sont de grands films et leurs réalisateurs de grandes signatures. Ce choix s'est opéré de deux manières : une manière expérimentale et par un repérage sélectif et détaillé de scènes récurrentes reprises du cinéma américain par les deux cinéastes espagnols et leurs réalisateurs. La manière expérimentale tout d'abord : contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'existe pas de fonds regroupant l'ensemble de la production américaine des années quarante et cinquante et, dans notre recherche, nous nous appuyons sur la programmation

exceptionnelle de festivals de cinéma hollywoodiens des années cinquante qui ont eu lieu au long des années 2016 - 2017- 2018 et 2019 dans les salles d'art et d'essais qui se maintiennent contre vents et marées dans le quartier latin de Paris – le cinéma Champollion, le cinéma Médicis, la Filmothèque, l'Action Christine, Le grand Action – et le cinéma l'Escurial dans le XIII^e arrondissement de Paris. Le repérage sélectif et détaillé des scènes récurrentes dans les films de notre corpus, reprises des grands films américains et ce aussi bien sur le plan de la construction narrative que dans l'écriture filmique, est venu démontrer la parfaite connaissance et la passion que José Luis Dibildos et Pedro Masó ont entretenues vis-à-vis du cinéma américain dont ils se sont tant inspirés.

⁴³⁰ <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/s-comme-screwball-comedy-generique-all-stars>

dans la *Screwball comedy*, les femmes donnent la réplique souvent avec à-propos et en permanence, comme dans *New-York - Miami* (1934) de Franck Capra. Elles ont la verve insolente, rapide à l'extrême, parfaitement assumée de celles qui défendent leur point de vue avec opiniâtreté dans des dialogues piquants ou drolatiques. Isabel dans *Las Chicas de la Cruz Roja* marque ainsi des buts, coup sur coup, et coiffe au poteau le gardien de but de l'équipe de football d'Espagne qu'elle rencontre dans un grand hôtel madrilène. De la sorte, elle aiguise sa curiosité et stimule sa séduction. Tel est aussi le cas de Felisa, la jeune domestique dans *Vuelve San Valentín*, qui cherche toujours à avoir le dernier mot dans l'ensemble de ses échanges, avec ses patrons, son fiancé, les parents de ce dernier ; il lui faut en effet sans arrêt s'expliquer et arracher la conviction. *Vuelve San Valentín* s'inspire à plusieurs reprises de la *Screwball comedy* qui aime à renverser les situations. À l'instar de *Mon Homme Godfrey - My Man Godfrey*, (1936) de Gregory la Cava, qui présente l'hystérie d'une famille vue du côté des nantis qui trônent dans le salon et de la domesticité en cuisine. Dans ce film, le majordome, ramassé par la jeune fille de la famille parmi les pauvres hères oubliés de la crise de 1929, sera celui qui présentera le plus de bon sens. De même, Fernando Palacios fait sans arrêt bouger les lignes entre l'espace de la bonne famille bourgeoise et celui de la jeune domestique qui outrepassé les règles au point de finir par gagner à la loterie et devenir aussi riche que ses patrons.

Comédie du remariage, la *Screwball comedy* redistribue les cartes pour défaire et recomposer autrement le jeu. Inspiré de *Cette sacrée vérité - The Awful Truth*, (1937), dans lequel Leo McCarey fait presque divorcer un jeune couple pour mieux les remarier, dans *Vuelve San Valentín*, Mercedes et Fernando, dont le dialogue ripe en borborygmes incompréhensibles, mènent une vie professionnelle si intense l'un et l'autre qu'ils se croisent et s'entrecroisent sans se voir. En perdant l'un et l'autre leur agenda, ils se confrontent à un tête-à-tête inéluctable. Miraculeusement coincée dans la porte, la clé contraint mari et femme à s'invectiver et à s'agacer tant et plus pour tenter de sortir. En vain. Rivés à la maison, bel et bien enfermés dans un tête-à-tête involontaire et incontournable, il sera question pour eux de se retrouver et de se rencontrer à nouveau. Pour le philosophe Stanley Cavell, ce type de comédie, « (c')est un art de la conversation qui permet de redéfinir le quotidien⁴³¹. »

⁴³¹ N.T. BINH dans *S comme Screwball Comedy, générique all stars*, émission « Plan large », du 11.01.2020 proposée par Antoine Guillot sur France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/s-comme-screwball-comedy-generique-all-stars>. Au cours de l'émission, référence est faite à l'ouvrage de Cavell Stanley, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Librairie philosophique J. Vrin, 2017, Paris.

De plus, ni dans les principales comédies américaines de la période⁴³² ni dans les trois films espagnols du corpus, il n'est question de femmes en cuisine ou engluées dans l'espace domestique – exception faite de la jeune domestique dont c'est le métier. De même, aucune référence n'existe – même implicite – quant aux enfants ou à la maternité réelle ou envisagée. Ces absences ne sont pas de moindres détails. Elles contribuent au contraire à donner une patine de liberté et de détermination au féminin, visuellement débarrassé des deux attributs ataviques du domestique et du maternel. Aussi, le féminin s'impose-t-il à l'écran, jeune, seul, et débarrassé de ces deux prédicats.

b - Les emprunts aux comédies musicales américaines des années cinquante

Des comédies musicales américaines, retenons la vision générale de conquête géographique et urbaine à l'œuvre, qui fonctionne comme une allégorie de la conquête du bonheur. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la comédie musicale des années 1950 fait exploser la joie de vivre à l'écran, les corps donnent le « la » du mouvement, les voici qui se libèrent en chantant et en dansant, pour ainsi ré-enchanter le quotidien et inviter les spectateurs à entrer de plain-pied dans des lendemains où l'on chante, danse et où l'on s'aime. Les sources et références américaines sont les comédies suivantes : *On the Town, un jour à New York* (1949) de Stanley Donan et Gene Kelly ; *An américain in Paris – Un américain à Paris* (1950) de Vincente Minelli ; *Singing in the Rain – Chantons sous la pluie* de Stanley Donan et Gene Kelly ; *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes* (1952) de Howard Hawks ; *It's always fair weather – Beau fixe sur New York* (1954) de Stanley Donan et Gene Kelly ; *Funny Face – Drôle de Frimousse* (1956) de Stanley Donan, et *Les Girls* (1957) de George Cukor. L'ouvrage de N. T. Binh⁴³³ sur l'analyse des comédies musicales américaines guidera également notre propos.

Bien que ces films ne soient pas des comédies musicales proprement dites – en dehors d'une chansonnette entraînante et entêtante, ils ne contiennent en effet ni danses, ni numéros de haut vol – les trois comédies espagnoles empruntent au modèle américain une série de six clés dans leur écriture et construction filmique. Ces clés sont : la conquête urbaine d'une ville mise au format de cartes postales et de longs panoramiques, la construction en sketches

⁴³² Que l'on songe à *Indiscrétions – The Philadelphia Story* (1940), de George Cukor, à *New-York-Miami* de Frank Capra, à *Cette sacrée vérité – The Awful Truth* (1977) de Leo McCarey, ou encore à *Mon Homme Godfrey – My Man Godfrey* (1936), de Gregory la Cava.

⁴³³ N. T. BINH dans *S comme Screwball comedy, générique all stars*.

divertissants, la liberté de mouvement totale dont jouissent les jeunes femmes, la vie en sourires et en chansons et le couple au cœur du récit.

Les six clés des comédies hollywoodiennes dans les comédies espagnoles

1^{re} clé :

L'écriture de conquête urbaine, cartes postales et dépliants panoramiques

Sur le plan cinématographique, les comédies musicales américaines citées – exceptée *On the Town, un jour à New York* (1949) de Stanley Donan et de Gene Kelly, marquent l'avènement de nouvelles fictions construites comme de véritables « cartes postales ». Les cadrages semblent avoir été pensés comme autant de dépliants touristiques ouvrant de nouveaux espaces exotiques à découvrir et à conquérir par les riches américains incités à voyager par American Express⁴³⁴. Dans *Funny Face – Drôle de frimousse*, par exemple, les trois principaux personnages parcourent tour à tour Paris selon des focales qui mettent en valeur le patrimoine architectural de la capitale française : le pont Alexandre III, les marches de l'Opéra, le jardin des Tuileries, les quais de la Seine le long de Notre- Dame. Même chose dans *Les Girls* avec Londres, à travers *Big Ben* et *Picadilly Circus*, ou encore dans *Ariane – Love in the afternoon* avec le Palais Royal et la place Vendôme. Or, les films de notre corpus adoptent très exactement cette même écriture ; ils déploient à l'écran une capitale devenue destination de séjour d'affaires et de rencontres internationales de haut vol – dans *Las chicas de la Cruz Roja*, l'hôtel de l'Edificio España⁴³⁵ accueille d'élégants ressortissants français, suisses, et anglais, tous fortunés.

Dans les trois films, les axes urbains sont les mêmes : la Place du Callao, la Gran Vía et la perspective de l'Edificio España au croisement de la rue de Alcalá, la Place de Cibeles, la Place de Alcalá, el Palais de Oriente, quelques angles du Parc de El Retiro, les marches et le parvis de l'église de San Jerónimo composent les grandes artères d'un chassé-croisé endiablé, tout au long des trois films. Comme nous l'avons déjà commenté, l'enjeu des trois films espagnols n'est pas la promotion touristique dans la capitale, tel que cela a pu être suggéré⁴³⁶.

⁴³⁴ Pour le détail et l'analyse du rôle de l'American Express, voir la Partie I, chapitre 2, IV de la présente thèse.

⁴³⁵ À l'image, les quatre jeunes filles se dirigent vers la Torre de Madrid, le plus récent des deux gratte-ciel qui ponctuent la fin de la Gran Vía. Au moment d'entrer dans le hall du grand hôtel, il s'agit de l'entrée de l'Edificio España.

⁴³⁶ Dans une conférence intitulée "*Madrid un escenario turístico polivalente diseñado por el cine español*", Antonia del Rey-Reguillo, se référant à tous les plans de survol des grands espaces de la capitale, écrit : « ...los

Ici, le regard cinématographique est centré sur une vision panoramique de conquête et de reconquête de la capitale madrilène, à l'instar de celui que les producteurs et réalisateurs américains ont posé sur les capitales européennes. Dans le cas de notre corpus, eu égard au fait que ces films n'ont connu aucune diffusion à l'étranger, cette reconquête est avant tout intérieure, et sa valeur cinématographique présente par conséquent une dimension politique. Il s'agit avant de tout de construire une nouvelle image de la capitale de l'Espagne. Nous y reviendrons.

La clé de voûte de cette écriture filmique de conquête urbaine si américaine est la vision panoramique, appréciée depuis le ciel qui surplombe les gratte-ciels madrilènes. Cette vision pose Madrid comme une grande métropole, elle installe également l'amplitude de la ville dans le double axe vertical et horizontal, ce qui contribue à donner du volume. La capitale monte vers le ciel et s'étend tout autant que le ciel sous lequel elle se déroule, en un continuum urbain qui, bien sûr, n'existe pas dans la réalité géographique de Madrid. La ville ample et luxueuse y apparaît comme un vaste tissu d'une seule étoffe, ondoyant de mouvements permanents dans lesquels sont pris les personnages des fictions. Ainsi se déplient les génériques et *incipit* des deux premiers films.

*Incipit et génériques : Panoramique céleste et plongées verticales
dans les trois films du corpus*

Les génériques des deux premiers films de 1957 et 1958, ainsi que l'*incipit* de *Vuelve San Valentín* de 1962 sont ici éclairants. Le même procédé prévaut dans les trois œuvres et

espacios y la arquitectura urbana se configuran como auténticos publireportajes destinados tanto al consumo interno como externo. ». Concernant *Las Chicas de la Cruz Roja*, elle indique que si les touristes n'apparaissent pas dans le film, «...su presencia queda implícita en el relato, en paralelo a la idea de promover Madrid como destino turístico relevante que subyace desde el primer plano del metraje (...) suscitando su interés (el del espectador español) por la ciudad y despertando el deseo de visitarla... » p. 6. La même idée d'une vision panoramique publicitaire et touristique est partagée par Jean-Paul Aubert dans son ouvrage *Madrid au cinéma (1939-2000)*, *Op. Cit.* p. 26 et 28. Malheureusement, rien ne permet une telle assertion dans la mesure où le succès d'un film se mesurait exclusivement au nombre de jours durant lesquels il demeurerait à l'affiche dans les principaux cinémas de Madrid. Aucun comptage des billetteries n'existait encore qui eut permis d'indiquer les villes de province où le film fut diffusé et par conséquent de pouvoir mesurer un tant soit peu l'impact du film auprès des habitants de ces villes. Le film n'a par ailleurs jamais fait l'objet d'une diffusion à l'étranger. Quant au tourisme extérieur, les États-Unis, avant et après les accords des Pactes de Madrid de 1953, ont à maintes reprises proposé au gouvernement espagnol la création de documentaires touristiques pour faire la promotion du pays. Enfin, la présence au long cours de stars hollywoodiennes, installées à Madrid même, et les tournages des productions américaines d'envergure ont été des agents touristiques très efficaces pour déclencher et nourrir l'appétit d'un tourisme sélectif de luxe, et ce, d'abord auprès des Américains eux-mêmes, en mesure d'organiser séjours de plaisance. Cet aspect de la question a été traité dans la Partie II, chapitre 4, I.2 de la présente thèse.

donne la sensation d'une vue totale sur la ville⁴³⁷. Le spectateur plonge en effet depuis le ciel vers la ville. À Madrid comme à New York, tout désormais arrive toujours du ciel, et plus particulièrement du haut de la ville. (Vision panoramique et plongées forment avec les saynètes l'essentiel de la rhétorique de ce cinéma.) Dans *Las Muchachas de Azul*, une longue panoramique céleste au-dessus de la Gran Vía est suivie d'une plongée en plein centre, à partir de Callao. La même chose se produit à partir de el Edificio España et de la Torre de Madrid, situés Place d'España, à la fin de la Gran Vía dans *Las Chicas de la Cruz Roja*. De même, dans l'incipit de *Vuelve San Valentín*, la panoramique s'articule à une stabilisation visuelle jusqu'à l'horizon lointain de l'axe est-ouest, qui croise au-dessus de Cibeles l'axe nord/sud de la Castellana, axe du développement urbain de la capitale dans son étendue vers l'ensemble du pays. À partir de là, dans les trois films, les plongées glissent le long des parois verticales vers l'ébullition citadine, au sol. La ville s'y lit à ciel ouvert⁴³⁸ et Madrid figure la ville imaginaire au-dessus de laquelle les spectateurs sont invités à planer lors de longs travellings aériens, au-dessus des tours, des places, des avenues et des parcs, pour un atterrissage joyeux qui plonge dans la fluidité d'une ville elle aussi « hautement » moderne.

L'incipit de "Las Chicas de la Cruz Roja"

Cet incipit est tout à fait exemplaire dans son écriture aérienne comme dans la sensation de continuum qu'il crée grâce à une série de plans et de contre-plans parfaitement raccords aussi bien en termes de couleurs que de volumes. S'il semble construit comme un long plan séquence, il est cependant réalisé avec différents plans de coupe d'espaces aériens très éloignés les uns des autres et assemblés au montage. Il s'agit dans l'ordre de el Edificio España et de la Torre de Madrid, des tourelles et toitures du Palacio de Comunicaciones dont le nom à lui seul fait connexion avec le monde, de l'avenue de la Castellana et ses hôtels de luxe, du retour sans transition sur les tours de Callao, quartier commercial du cinéma et de la mode, et à la mode

⁴³⁷ Présentation à l'instar du « panoptique », imaginé par le philosophe Jeremy Bentham, type d'architecture carcérale et repris par Michel Foucault, qui le décrit comme le modèle d'une société de contrôle, dans *Surveiller et punir*. p 233 à 239, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

⁴³⁸ Les emprunts d'écriture cinématographique américaine, dont le ciel et la verticalité des tours madrilènes imprègnent le cinéma espagnol à partir des années 1950, constituent par ailleurs une véritable matrice cinématographique qui maintient la trajectoire du ciel durant plusieurs décennies, jusqu'aux années 2000. On la retrouve jusque dans certains films de Pedro Almodovar, d'Alejandro Amenábar et d'Alex de la Iglesia. Plongées brutales vers le délire amoureux, l'underground madrilène, la juxtaposition de bidonvilles et de nouvelles tours ou la dystopie urbaine, pour Pedro Almodovar, il s'agit de : *Mujeres al borde de un ataque de nervios* - *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), *Entre tinieblas* - *Entre les ténèbres* (1983), *Carne Trémula*, *En chair et en os* (1997), pour Alex de la Iglesia, *El día de la Bestia*, *le jour de la bête*, (1996), et pour Alejandro Amenábar, *Abre los ojos* - *Ouvre les yeux* (1997).

depuis l'ouverture des Galerías Preciados, puis dans un raccord décalé, du grand stade de football Barnabéu avec des rencontres de champions internationaux⁴³⁹, enfin d'une transition visuelle opérée grâce au vert des pelouses du Barnabéu qui s'opère vers celles de l'Hippodrome, du ministère de l'Armée de l'Air, d'un bref survol du Palais Royal, de la Place de Oriente et de la Cathédrale de la Almudena, du retour dans l'axe de la Cité Universitaire et dans son prolongement de la rue Princesa, des deux grands édifices España et Madrid qui ouvrent de nouveau sur la Gran Vía, avec un raccord brutal avec le Parc du Retiro et d'une fermeture enfin – sur le vert des bosquets – sur le rectorat de l'Université de la Complutense. En dépit des césures, demeure la sensation de continuité qui ouvre sur l'imaginaire d'un ailleurs, l'incrute au cœur de la ville, surtout en fin de générique, lors du survol de l'axe autoroutier nord/sud qui prolonge la Castellana, route de l'avenir, et avec le plan final sur Alcalá. Nous verrons plus avant ce qui motive une telle insistance sur Alcalá, la Place et la rue. La fluidité des plans aériens est pensée de telle manière qu'elle introduit et duplique la fluidité qui se dessine ensuite au sol, reprenant les mêmes espaces parcourus. Le ciel impulse un influx cristallin, rapide et papillonnant qui annonce la folle trajectoire dans la ville. Depuis le ciel, la caméra convie notre regard à survoler, plonger et découvrir tous les espaces qui prolongeront au sol le raccord imaginaire de l'ailleurs, et à se connecter à l'international. Le générique marque alors une jonction subtile entre ces deux plans de la ville vue du ciel et du sol. Dans *Vuelve San Valentín*, le ciel imprime également à la ville la même vélocité des fluides aériens. Le saint, figure de l'ange, traverse les nuées et arrive par le ciel à Madrid. La trajectoire s'incarne. L'avion à bord duquel on le voit regarder la ville par le hublot, traverse les fluides célestes qui transforment à leur tour la réalité terrestre. Pourtant, ces arrivées qui reprennent des panoramiques américains du ciel ne sont pas très exactement conformes au point d'entrée dans les films américains de la période, lesquels lui préfèrent la mer et les paquebots, comme dans *On the Town*, *Un jour à New-York*, de Stanley Donen, 1949, ou dans *Love Affair*, *Elle et Lui* de Leo McCarey, 1939 et 1957, soit un traveling descendant le long d'un gratte-ciel, suivi d'un démarrage au sol dans

⁴³⁹ « No obstante, a partir de la mitad de los años 50, los grandes éxitos futbolísticos del Real Madrid, así como los escasos pero sonados éxitos deportivos individuales, serán convenientemente utilizados por el régimen franquista como escaparate internacional », écrit Alejandro Viuda, in « Santiago Bernabéu y el Real Madrid, un análisis histórico del mito del fútbol. Política de deporte en la España franquista », VIUDA SERRANO, A., Universidad Camilo José Cela – (2013) Santiago Bernabéu and Real Madrid: A historical analysis of the football myth. Power and sport in Franco Spain. *AGON International Journal of Sport Sciences*, 3(1), 33<47. Dialnet ISSN: 2254-2231, p. 37. En ligne: file:///Users/azcona/Desktop/Dialnet-SantiagoBernabeuYElRealMadrid-4373109.pdf

Gentlemen Prefer Blonds, Les hommes préfèrent les blondes de Howard Hawks, 1953 . En revanche, elles posent Madrid en tant que ville américaine, incontestablement et de trois manières : une ville en hauteur dotée d'espaces amples et d'édifices imposants, des plongées abruptes et vertigineuses à flanc de gratte-ciel, enfin, au sol, une agitation humaine grouillante. Les trois films renouvellent ainsi une image matricielle du cinéma américain, à la façon de King Vidor, en particulier dans *La Foule – The Crowd*, 1928⁴⁴⁰.

Ces lignes et ces trajectoires ariennes ouvrent à leur tour des perspectives et une amplitude spatiale propres à l'Amérique et à l'aisance américaine, comme le formule si bien Jean Baudrillard : « *On peut tout dire des Américains, sauf qu'ils sont médiocres ou petits-bourgeois. Ils n'ont certes pas de grâce aristocratique, mais ils ont l'aisance de l'espace, de ceux qui ont toujours eu de l'espace. l'aisance corporelle que donne la disposition de l'espace compense aisément la faiblesse des traits de caractère*⁴⁴¹. » Aisance que l'on retrouve au sol avec les personnages des trois films de notre corpus.

2° clé : La multiplication des sketches

La construction d'un collectif qui se déploie en sketches est le second élément d'emprunt aux comédies musicales qui, d'emblée, retient l'attention. Ces comédies émaillent et vivifient le propos en une multitude de tableaux dans lesquels chaque personnage semble tenir le premier rôle. Mode de valorisation par contrastes dont José Lis Dibildos comme Pedro Masó se servent pour leurs propres productions, elles favorisent une démultiplication imaginaire du réel et génèrent une sensation de diversité. À l'instar des comédies américaines qui mettent en scènes des petits groupes d'amis destinés à traverser ensemble les mêmes péripéties, le récit de chacun des trois films du corpus adopte la même composition narrative dans la constitution des personnages et des situations. Tout s'y déroule avec plusieurs protagonistes et le collectif y est omniprésent. Si Pedro Lazaga choisit un groupe de jeunes vendeuses des grands magasins qui partagent des moments communs de loisirs et y rencontrent de potentiels fiancés, Rafael J. Salvia rassemble autour des « *mesas petitorias* » des jeunes filles qui feront connaissance lors

⁴⁴⁰ Cette écriture de panoramiques aériens et de verticalité urbaine est également la voie d'entrée à Madrid, dans *Manolo Guardia urbano* (1956), de Rafael J. Salvia ; *Azafatas con permiso* (1959) de Ernesto Arancinio ; *El Día de los enamorados* (1959) de Fernando Palacios et *La Ciudad no es para mí* (1964) de Pedro Lazaga.

⁴⁴¹ BEAUDRILLARD, Jean – *Amérique* - Paris, Éditions Grasset, Livres de poche, 1986, p. 92.

de la collecte des dons en faveur de la Croix Rouge et s'ingénieront à trouver les meilleures astuces pour augmenter substantiellement la cagnotte. Parallèlement, les couples se forment et c'est en duo que le collectif se fragmente, se recompose et se poursuit. De son côté, Fernando Palacios met en scène quatre couples qui, sans interférer les uns avec les autres, donneront à voir leurs différentes aventures pour se rencontrer ou se retrouver, avec toujours cette même volonté de sensation de diversité des espaces et des moments juxtaposés, superposés, entrecroisés dans une course qui suit des parallèles. Le saint homme se démène d'ailleurs comme un beau diable pour faire preuve d'un don d'ubiquité et démêler les situations. Ainsi, à peine est-il parvenu à réconcilier le duo de Julia et Mauricio, tout jeunes mariés, qu'il lui faut résoudre un quiproquo culturel afin qu'en duo Leonor et son tout nouveau et premier fiancé parviennent à se rencontrer. Les rêves éveillés en solo de Léonor alternent avec les passages en duo des couples en formation, puis à nouveau avec la présence du collectif.

Le modèle semble être ici celui de la comédie musicale *Les Girls*, où les scènes d'amour idylliques se déclinent en duo avec chacune des quatre danseuses qui accompagnent tour à tour leur mentor B. Nichols. Puis, elles seront de nouveau rassemblées, en répétition ou sur scène, dans différents numéros de danse. De même, dans *Funny Face – Drôle de Frimousse*, Jo Stockton (interprétée par Audrey Hepburn), voit d'abord sa librairie envahie par la joyeuse équipe de la maison de mode qui y élit domicile pour une prise image, avant qu'elle soit filmée en duo dans sa toute première rencontre avec le photographe Paul Duval (interprété par Fred Astaire), qu'elle se retrouve seule à nouveau pour ranger et rêver devant un chapeau trouvé là, et qu'elle rejoigne la troupe de Saint-Germain, puis intègre l'équipe du défilé de mode de *Harper's Bazaar*. Dans *Las Muchachas de Azul*, le groupe de jeunes vendeuses laisse place au duo des jeunes couples qui se forment lors de la pause sur la Place de Callao puis à celui de Ana – Analía Gadé et de Juan – Fernando Fernán Gómez –, dans les rues de Madrid. Le collectif reprend alors le dessus lors d'une sortie en mer où les rôles s'inversent dans une comédie sur le thème de « Suis-moi, je te fuis/Fuis-moi, je te suis ».

3^e clé : Une construction en alternances, parallélismes et multiplicité

Il semblerait que le genre de la comédie musicale nous « invite à oublier les notions familières d'histoire, de motivations psychologiques et de relations causales ; il nous faut – indique Rick Altmann, à la place, apprendre à porter (...) un regard oblique sur le film, en suspendant le flux temporel afin d'apprécier les mises en parallèle constantes entre les faits et

*gestes des personnages principaux*⁴⁴². » De la même manière, l'intrigue n'est plus la clé de voûte des enchaînements, le film s'appuie sur la nécessité pour le spectateur « *de sentir que les amants en puissance forment un couple même lorsqu'ils ne sont pas ensemble, voire même avant qu'ils ne se soient rencontrés.* » C'est bien de cette manière que se forment les couples dans *Las Chicas de la Cruz Roja*. Dans la scène d'ouverture, le psychiatre contemple la photo de Julia donnée par la mère venue consulter pour sa fille. Dans la séquence suivante, lorsque la même Julia ouvre le tiroir de sa commode, regarde la photographie du fiancé qui l'a abandonnée le jour du mariage, puis la déchire, le nouveau couple est d'ores et déjà en germe. Tout se passe entre eux à travers la médiation parallèle et simultanée d'une image, la photographie de la jeune fille donnée par la mère au psychiatre. Dans *Vuelve San Valentín*, Fernando, entrepreneur très affairé, assis à côté de San Valentín dans l'avion lors de son arrivée à Madrid, perd son agenda à la descente de l'autobus. Une fois chez lui, il croise sa femme de multiples fois dans l'appartement, mais celle-ci le voit à peine tant elle est préoccupée par un agenda qu'elle ne trouve plus.

Les retrouvailles du couple sont annoncées d'emblée par la suspension de ce temps surchargé dont le calendrier est momentanément égaré. Si la relation entre ces deux personnages est une constante alors qu'ils sont en disjonction, c'est que le film établit un parallélisme et une alternance permanente par la médiation d'un même objet : ce qui arrive à l'un arrive ainsi à l'autre, établissant par là même une forme d'égalité entre homme et femme à l'écran, notamment au sein de ce couple dont les deux membres ont une vie professionnelle intense. La structure de ce parallélisme est empruntée directement à la *Screwball comedy*.

Pour Rick Altman, « *Multiplier les couples est le moyen le plus répandu d'assumer une alternance régulière entre hommes et femmes sans tomber dans la répétition et sans lasser*⁴⁴³. ». Là encore, tel est le cas dans *Las chicas de la Cruz Roja*, avec les quatre jeunes femmes. Marion est au bord du chaos dans ses incessantes querelles et hésitations entre les deux fiancés qui la courtisent ; le festif amant des soirées nocturnes et le financier réglé comme du papier à musique, tandis qu'Isabel la très sage étudiante et glaciale intellectuelle parvient à piquer le marqueur de but de l'équipe de football et à retenir toute son attention. Tandis que *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes* oppose le modèle de Jane Russel à celui de Marilyn – l'une est blonde, ingénue et naïve, l'autre, brune, est raisonneuse et distanciée –

⁴⁴² ALTMANN, Rick - *La Comédie musicale hollywoodienne* – Paris, Éditions Armand Colin, 1992, p. 39.

⁴⁴³ *IBID.* p. 43.

Vuelve San Valentín oppose deux styles de jeunes femmes : celle surdéterminée et méfiante qui vient pourtant de se marier, l'autre mélancolique et songeuse qui attend de rencontrer un improbable fiancé. Sous le même toit, dans le logis très bourgeois, un autre couple de deux femmes se dessine, que tout oppose : la patronne de la maisonnée et sa gouvernante, l'une sûre de son fait et la seconde impertinente. Deux éléments les réunissent pourtant : la couleur artificielle et le blond décoloré des cheveux, et l'argent. Par la grâce de la providence, la domestique vient de gagner au loto ce que ces patrons ont reçu par la naissance. Ainsi cette seconde blonde du foyer va-t-elle pouvoir trôner à son tour dans le salon familial où elle reçoit ses homologues des autres étages et les photographes et journalistes venus couvrir l'événement, ainsi que les louanges de ses patrons qui lui proposent de se charger du placement.

4^e clé : *À deux, c'est mieux, « Le couple c'est l'histoire⁴⁴⁴ »*

Second corollaire des sketches et du collectif à l'œuvre, le couple est la figure emblématique qui tient l'ensemble. Ce constat se vérifie dans les comédies musicales hollywoodiennes et dans les films choisis dans le corpus. Il est l'axe autour duquel tout le film se construit. Rick Altman pose l'hypothèse d'une dualité sexuelle homme-femme qui se consolide à travers une opposition de gammes de couleurs, des tenues respectives de chacun, des décors enveloppant les uns et les autres, souvent contrastants, et enfin à travers ce que l'auteur appelle « *le style personnel* » de l'acteur personnage⁴⁴⁵. Cette structuration s'élabore par le biais des formes rhétoriques propres au cinéma, essentiellement visuelles, et ancre fortement l'idée du couple en tant que pivot, socle et essence de l'histoire qui se passe de récit. Cette analyse s'ajuste très bien aux films de notre corpus dont la structure affirme « *la constitution du couple comme point d'ancrage de l'histoire* », la décline dans une suite de parallélismes et d'alternances et en transpose la dualité dans les couleurs et dans les décors. Quelques exemples illustrent ici le propos : dans *Funny Face – Drôle de frimousse* – le rapprochement amoureux des deux protagonistes du couple est progressivement signifié par l'adoption par la femme des couleurs portées par l'homme. Les couleurs vestimentaires de Fred

⁴⁴⁴ *IBID.* p. 42, 43.

⁴⁴⁵ *IBID.* p. 44. Rick Altman écrit : « *La comédie musicale inscrit son message de sorte à pouvoir toucher même le spectateur le moins désireux de s'engager sur la voie de l'interprétation* ». Il poursuit, p. 57 : « *L'enjeu de la surdétermination de l'enjeu de la structure duelle dans la comédie musicale est précisément de s'assurer que le public saisira la structure globale sans avoir à faire d'analyse.* »

Astaire, photographe de mode, en chemise d'un bleu lumineux ou en pardessus d'un beige très clair, marquent fortement le contraste avec les tenues noires portées par Audrey Hepburn. Lorsque cette dernière délaisse et sa librairie et les intellectuels de Saint-Germain-des-Prés, elle s'ouvre aux couleurs de son fiancé et dans le même temps au bonheur. Elle passe ainsi aux teintes blanches et bleues, portées par Fred Astaire depuis le début du film et chante dans les couleurs de son fiancé : « *How can I be loved ? How can I be happy ?* ». Elle et lui se retrouvent dans un rêve éveillé à la fin du film, sur une île enchantée, dans la brume, enveloppés tous deux dans la même gamme : le blanc de la tenue de mariage, clou de tous les défilés de mode du monde.

Dans le mariage mis en scène dans *Vuelve San Valentín*, Mauricio, célèbre photographe de mode, et Julia demeurent dans la dualité des couleurs de leur tenue respective de mariage – le blanc immaculé de la robe pour elle et le noir de geai d'un frac sur mesure pour lui – ils seront en opposition et se livreront à une course poursuite éreintante pendant presque tout le film. Une bonne partie des scènes les concernant donne lieu à ce contraste des couleurs qui marquent la dissonance. Pour autant, une autre opposition se profile à l'écran, cette fois entre le blanc scintillant de la robe de mariée de Julia et les robes noires très cintrées des portraits photographiques des stars hollywoodiennes affichés dans l'atelier du photographe. Les avatars d'Audrey Hepburn, de Liz Taylor, de Marilyn portent tous la jolie petite robe noire, créée par Coco Chanel en 1920 et rendue célèbre par Jacky Kennedy qui la découvre dans les années cinquante et la remet au goût du jour lorsqu'elle devient *First Lady* en 1961. Ces effigies rappellent bien sûr le cadre fantasmagorique de l'imaginaire cinématographique du futur jeune marié, lequel d'ailleurs fredonne des airs de comédies musicales et cite le célèbre Fred Astaire lors de l'essayage de son frac et de son haut-de-forme. Une fois sur le perron de l'église de San Jerónimo et alors que la jeune fiancée arrive, le photographe est littéralement assailli par des jeunes femmes qui sont ses anciens modèles. Le mariage est sur le point d'être annulé. Réconciliés in extremis dans la sacristie, une fois les alliances au doigt, et alors qu'ils se rendent au restaurant, cette fois la voiture est prise d'assaut au feu rouge par une jeune femme qui sort le marié de sa voiture, lance une allusion très sexuelle à sa vie de célibataire en français, et l'embrasse en pleine rue à bouche que veux-tu, au nez de sa jeune épouse qui s'enfuit dans la rue, empêtrée dans ses voiles. Enfin, lors du repas de noce, appelé en urgence par un confrère pour couvrir en exclusivité l'arrivée de Miss Argentine à l'aéroport de Barajas, voilà le jeune marié parti dans son frac pour réaliser son reportage en exclusivité. Quelques minutes plus part,

la mariée, penchée dans ses voiles blancs au-dessus de l'écran de télévision, découvre le reportage télévisé en noir et blanc, et la présence-absence de son tout récent mari qui s'est éclipsé pour se rendre auprès d'une autre femme très jolie et très célèbre. Julia est en blanc, Miss Argentine est en rouge garance. L'opposition des couleurs dit tout d'une division et d'une compétition sexuelle. Dès lors, les espaces de l'alliance – perron, église, voiture, restaurant – sont devenus des espaces de querelles et d'opposition frontale ; chacun se retranche dans un espace qui lui est propre, lui derrière son appareil photo soit à l'aéroport de Barajas, soit dans son atelier où il enferme ses clichés à double tour dans ses armoires ; elle dans la sacristie avec sa mère, puis chez l'avocat de famille pour y annuler un mariage qui vient d'être célébré. Lui du côté de « la noce », elle du côté des institutions. Lui en noir comme ses modèles photographiques, elle en blanc. Leurs retrouvailles dans un même décor – celui de leur maison – se scelleront sous l'augure de nouvelles couleurs beaucoup plus mélangées et partagées.

Quant au style personnel, qui caractérise certains héros et acteurs, Rick Altmann souligne que : « *Les réalisateurs de talent font jouer divers aspects de l'interprétation de chacun de leurs comédiens avec le style de l'actrice qui leur correspond. Ce contraste stylistique est souvent imposé par le scénario*⁴⁴⁶. » Dans *Singing in the Rain – Chantons sous la pluie*, comme dans *One Day – Un jour à New-York*, Don Lockwood (Gene Kelly), surjoue le charme qui lui est personnel, en contraste avec l'agacement de Cosmos Brown (Donal O'Connor) et la fausse célébrité de Lina Lamont (Jean Hagen). De même, la confiance, l'optimisme et la capacité relationnelle de Paloma, interprétée par Concha Velasco, sont inversement proportionnels à la jalousie malade de son fiancé qui entend lui interdire la rue lors de la journée de collecte de dons de la Croix Rouge. Dans *Las Muchachas de Azul*, pour tordre le penchant naturel de l'indifférence de Juan, (Fernando Fernán Gómez), Ana, (Analía Gadé) feint alors le parfait détachement amoureux. Plus elle intensifie la feinte et plus son compagnon sombre dans le doute et la perplexité amoureuse. Ce jeu trouve un écho dans l'actualité cinématographique de l'époque, du fait que le couple à l'écran l'était également à la ville⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ *IBID.* p. 57.

⁴⁴⁷ De surcroît, Fernando Fernán Gómez et d'Analía Gadé se rencontrent pour la première fois à l'écran, lors du tournage de *Viaje de Novios* (1956) de José-Luis Dibildos. En 1958, puis en 1959, le couple Analía Gadé et Fernando Fernán Gómez se produit dans deux nouveaux films en noir et blanc, dirigés par Fernando Fernán Gómez, *La vida por delante* (1958), et *La vida alrededor* (1959). Ces deux derniers films poursuivent la fiction là où la comédie musicale l'arrête : la vie quotidienne du couple après le mariage, avec des enfants, ou comment l'habitude et la vie réelle va ou non en finir avec le bonheur.

Dans la comédie musicale comme dans les films de notre corpus, qui s'en inspirent tant, la fin est toujours une promesse de bonheur accomplie, un bonheur qui réside « *dans le mariage qui résout la dichotomie (sexuelle) première* ». La fin des comédies musicales est romanesque, nous dit Rick Altman, « *Lorsque le couple est réuni, le film s'achève*⁴⁴⁸ », ce sera sans sourciller que l'on acceptera le bonheur affiché mais dont nous ne saurons rien. « *Par convention, le temps s'arrête lorsque le couple s'embrasse et tout changement futur dans leur vie commune est banni*⁴⁴⁹. » insiste le spécialiste. Loin d'être spécifique aux seules comédies musicales américaines, la promesse s'étend à tous les classiques hollywoodiens des comédies à l'eau de rose des années cinquante. La recette du bonheur tient en trois mots : trouver l'amour, se marier et résorber de la sorte la dualité homme/femme.

5^e clé: Des femmes jeunes, belles et libres dans la ville

Quant aux femmes, fait majeur dans ces comédies espagnoles, elles circulent comme bon leur semble. Elles se fondent avec naturel et aisance auprès de leurs homologues masculins, en recherchent activement la compagnie et vont même jusqu'à initier la relation avec eux. Elles agissent là encore très exactement selon le modèle du genre américain. « *L'apport créatif des stars féminines a toujours été patent, mais ce n'est que récemment que le champ des recherches culturelles s'y est intéressé de façon approfondie, à travers les gender studies, les stars studies, les queer studies ou plus largement les analyses esthétiques du musical*⁴⁵⁰. » C'est en ces termes que la programmation de comédies américaines à la Philharmonie de Paris en 2018/2019 rendait ainsi hommage à une démarche qui pour être tardive n'en est pas moins cruciale, programmation destinée à reconnaître l'amplitude du rôle dévolu aux actrices telles que Ginger Rogers aux côtés de Fred Astaire, de Judith Garland, Rita Hayworth ou Marilyn dans les productions hollywoodiennes. De la même manière, à la fin des années cinquante et en Espagne, José Luis Dibildos et Pedro Masó accordent une place prépondérante aux femmes et aux actrices dans leurs fictions.

Dans ces trois comédies espagnoles, les jeunes femmes se présentent sous trois facettes. Première facette : l'étudiante. Jeunes et célibataires, les étudiantes sont déterminées et suivent des cours. Elles se rendent donc à l'université pour y suivre des cursus littéraire – *Las chicas*

⁴⁴⁸ ALTMANN, Rick - *La Comédie musicale hollywoodienne* – Op. Cit. p. 63.

⁴⁴⁹ *IBID.* p. 63.

⁴⁵⁰ *Catalogue de programmation de la Cinémathèque Française, 2018, p. 30*

de la Cruz Roja- ou scientifique – *Vuelve San Valentín* ; autour d’elles, gravitent également des musiciennes très « Saint-Germain-des-Prés », en pantalon cigarette moulant et qui jouent du jazz au saxophone alto. La seconde facette qui procure une sensation extrême de liberté à l’écran montre dans toute une série de plans chacune des jeunes femmes entre deux messieurs, notamment dans *Las chicas de la Cruz Roja*. Ces plans sont là encore directement empruntés au cinéma américain des années 1930, 1940 et 1950. Ils contribuent fortement à induire une double sensation : la liberté pour les femmes de conduire à leur guise un jeu de séduction entre deux hommes, la liberté finale pour elles de choisir le compagnon final. Or, rien de moins anodin que cette multiplication de scènes, notamment celles où ces jeunes filles vont de l’un à l’autre de ces messieurs pour piquer sur le revers de leur veston des gommettes de la Croix Rouge. Cette gestuelle est une référence explicite à ce qui constitue un plan générique des comédies américaines, qui prend sa source notamment dans *Design for living – Sérénade à trois* (1933) de Ernst Lubitsch⁴⁵¹, avec Miriam Hopkins aux bras de Frederic March et Gary Cooper, puis est revisité dans un des joyaux de la *Screwball Comedy*, dans *The Awful Truth – Cette sacrée vérité* (1937) de Leo McCarey, avec Irène Dune entre Cary Grant et Ralph Bellamy⁴⁵², puis dans *The Philadelphia Story – Indiscrétion* (1940) de George Cukor, avec Katharine Hepburn entre Cary Grant et James Stewart.

Cette configuration qui place une femme entre deux hommes revient également dans les grands classiques hollywoodiens, avec *Sabrina* (1954) de Billy Wilder. Interprétée par Audrey Hepburn, la fille du chauffeur de la famille s’imagine d’abord dans les bras de William Holden, puis dans ceux de Humphrey Bogart ; dans *Written on the Wind – Écrit sur du vent* (1955) de Douglas Sirk, avec Lauren Bacall d’abord courtisée et mariée à Robert Starck puis sauvée par Rock Hudson, dans *Gentlemen prefer Blondes – Les hommes préfèrent les blondes* (1954) de Howard Hawks, film dans lequel Marilyn Monroe et Jane Russel sont du début à la fin entourées et adulées par plusieurs hommes avec lesquels elles se sentent parfaitement à l’aise. Le cliché se poursuit dans *North By Northwest – La mort aux trousses* (1959) d’Alfred Hitchcock, avec Eva Mary Saint entre James Masón et Cary Grant, dans *Some like it Hot – Certains l’aiment chaud* (1959) de Billy Wilder, dans lequel le réalisateur utilise la figure en l’inversant, puisque

⁴⁵¹ La référence est ici directement empruntée à une autre source canonique des comédies américaines, celle du cinéma de Ernst Lubitsch et en particulier à *Design for living – Sérénade à trois* (1933), dans lequel deux hommes tombent éperdument amoureux de la même jeune femme dont le cœur balancera de l’un à l’autre, reléguant l’un, retournant vers l’autre.

⁴⁵² Le scénario de *The Awful Truth - Cette sacrée vérité* est la comédie du remariage par excellence.

Marylin se trouve entre Tony Curtis et Jack Lemmon déguisés en femmes. Enfin, tel est le cas également dans *The Apartment – La garçonnière* (1960) de Billy Wilder, où Fran (Shirley McLaine), liftière, monte et descend le long du gratte-ciel de la compagnie d'assurance, retrouver le soir venu le directeur du personnel, Jeff D. Sheldrake (Fred MacMurray) dont elle est la maîtresse, avant d'être rescapée in extremis de sa tentative de suicide par C. C. Baxter (Jack Lemmon), employé de la compagnie, dont l'appartement est devenu bien malgré lui la garçonnière de tous ses supérieurs hiérarchiques⁴⁵³.

Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Marion, Julia, Paloma et Isabel vont et viennent au long des rues, des places et des avenues, se rendent dans les sites les plus sélects de la capitale où elles virevoltent d'un homme à un autre pour piquer leurs gommettes. Elles dupliquent ainsi, avec les autres demoiselles anonymes, dans un peu plus d'une trentaine de plans du film cette scène canonique de la liberté féminine qui dans le cinéma américain se définit par la possibilité de courir de l'un à l'autre de ces messieurs à l'écran

6^e clé : *Une vie tout en chansons et en sourire*

« C'est dans une livraison historique de la revue *Cinéma 59*, consacrée au musical hollywoodien⁴⁵⁴, que Cyd Charisse apparaissait en couverture en même temps que le slogan : « La joie de vivre du cinéma », c'est ainsi que le dossier de présentation de la programmation des comédies musicales américaines à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris du 19 octobre 2018 au 27 janvier 2019 – soutient que la danse, le chant et le jeu fusionnés poussent à l'espoir constant, à la résolution utopique des incidents rencontrés, à l'affirmation de la liberté et partant, à l'expression sous toutes ses formes de la joie de vivre. Michel Cieutat dans *La fabrique de la comédie musicale*, affirme que : « S'il est un genre qui engendre la joie de vivre, c'est bien la comédie musicale de l'âge d'or hollywoodien (...) Profondément ancrés dans les fondements de l'idéologie américaine, galvanisés par des florilèges de chansons, ces biopics (films biographiques, sous-genre de la comédie musicale) encouragent le public d'outre-

⁴⁵³ BRION, Patrick - *La comédie américaine* - Paris, Éditions de La Martinière, 1998, Paris, p. 103, 105, 147, 149, 183 et 184, 245, 246 et 247, 279, 281, 282, 285, 286 et 287.

⁴⁵⁴ Dans son article « *Entre survivre et perdre pied, le casting d'un musical* », Christian Viviani rappelle que la comédie musicale naît « cinématographiquement sous le signe de deux tsunamis, l'un technologique et l'autre socio-économique – le passage du muet au parlant et la grande dépression de 1929 » in, *Comédies musicales. La joie de vivre au cinéma* - Sous la direction de N. T. Binh, Paris, Éditions de la Martinière, 2018, p. 82.

Atlantique dans "sa poursuite du bonheur", surtout en période de crise⁴⁵⁵ ». Le genre, qui se renouvelle dans les années 1950 sous l'impulsion de Gene Kelly, propose cette fois aux spectateurs de croire à une vie rêvée, dansée et chantée, à la portée de tous.

Si les trois films de notre corpus sont loin de présenter une telle panoplie et de telles conjugaisons et compétences dans la variété des numéros d'acteurs, en revanche chacun des trois films est porté par une ritournelle chantée très accrocheuse. Cette ritournelle constitue la signature de chacun des films, elle ouvre le générique de début et clôture celui de fin ; elle rythme le mouvement des séquences dans une musique intra-diégétique et sur laquelle chantent et surfent les personnages tout au long de leur périple. La chansonnette porte alors l'action, initie le mouvement, entraîne le déplacement, en un mot, elle transporte. À l'instar de Michel Cieutat qui avance que la popularité des comédies musicales tient en partie à l'abondance des chansons préexistantes aux États-Unis, Manuel Vásquez Montalbán, montre dans *Crónica sentimental de España*⁴⁵⁶ de quelle manière la société espagnole est, elle aussi, imprégnée de ritournelles et de « chotis » au cours de cette période ; c'est également dans cette ambiance très chantée que s'inscrit le succès de *Las Chicas de la Cruz Roja* et de *Vuelve San Valentín*, réédition de *El Día de los enamorados*.

Dans ces trois films, ce sont les femmes qui donnent de la voix et partent à la conquête des rues à tue-tête. De ce point de vue aussi, ces films se rattachent au genre musical américain, comme le détaille Adrienne L. Maclean dans *Le son dans les Musicals* :

On peut définir le genre du film musical par sa manière d'utiliser le son – écrit-elle. En principe, l'image est la source du bruit : une porte qui claque, des gens qui parlent, un chien qui aboie, etc. Dans le numéro musical, c'est la bande son qui règne en maître. (...) les gestes et les expressions du visage des chanteurs sont régis par la musique et les effets sonores, de même que les mouvements de caméra et le montage. Qui plus est, des objets censés émettre un son, comme des voitures qui passent dans la rue⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ CIEUTAT, Michel, dans *Comédies musicales. La joie de vivre au cinéma*. Sous la direction de N. T. Binh, *Op. Cit.* p. 47. L'auteur ajoute que la comédie musicale est centrée sur « la longue recherche de la gloire individuelle qui demeure de l'action. », à quoi « s'ajoute la quête du bonheur sentimental. » Hymne au mode de vie américain, à sa mythologie du succès, « la popularité des biographies musicales, dues à cette exploitation répétée chère aux Américains – le libéralisme socio-économique, le self-made man, l'optimisme et le patriotisme – est également liée à leur abondance en chansons, préalablement appréciées sur la scène, à la radio et sur disques. », p. 49. Enfin, l'auteur constate que le genre s'épuise en 1960, largement remis en question par les contestations soulevées par l'intervention militaire des États-Unis au Vietnam « qui entraîne une longue réflexion critique sur la civilisation américaine. », p. 50.

⁴⁵⁶ VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Crónica sentimental de España* - Delbolsillo, 2003.

⁴⁵⁷ MACLEAN, Adrienne L. - *Le son dans les Musicals*, dans *les Comédies musicales, ma joie de vivre du cinéma*-(dir.) Binh N. T., Paris, Éditions la Martinière, 2018, p. 138.

Composés sur commande par Augusto Algueró, les airs des trois films ont constitué de véritables succès populaires aux mélodies entêtantes et leur production s'inscrivait également dans le cadre d'un festival annuel de la chanson cinématographique qui distribuait ses prix. Carlos F. Heredero considère le compositeur Algueró comme partie intégrante de « *l'inévitable relève*⁴⁵⁸ » de la bande sonore cinématographique dans l'Espagne des années 1950. Il incarne, dit-il, la seconde ligne d'évolution musicale qui parallèlement à celle du courant réaliste portée par Jesús García Leoz, constitue « *le versant moderne de la comédie des débuts de la croissance* ». « *Sa musique pour le cinéma – écrit-il – dérive de ses compositions écrites pour des groupes comme Les 5 Latinos et de ses chansons composées pour les festivals : légère, rythmée, mélodieuse et articulée le plus souvent au Leitmotiv d'un thème central extrait d'une chanson qui se déroule tout entière lors de la séquence la plus représentative et qui se décline ensuite tout au long du long métrage dans des modulations instrumentales*⁴⁵⁹. » Selon Carlos Heredero, cette veine du cinéma de jeunes filles amoureuses, de chanteurs en smokings, de jeunes couples, devrait à ce compositeur un fond musical très adapté aux registres de la comédie et à même de restituer la joie évanescence et propice à l'évasion dans laquelle ce genre cinématographique prétend se développer⁴⁶⁰.

Dernier point emprunté également à la comédie musicale et qui vient rappeler le titre slogan de l'exposition française de 2018/2019 sur la comédie musicale américaine, « *La joie de vivre* » : il s'agit du sourire. Il constitue l'imprimatur dont la permanence fonctionne comme un signe annonciateur d'un bonheur qui lui aussi devient chronique. Les films du corpus illustrent grandement cette tendance. Le sourire jubilatoire de Gene Kelly, Donald O'Connor et Debbie Reynolds qui s'avancent d'un seul tenant vers nous sur l'affiche, dans *Singin' in the Rain – Chantons sous la pluie* est aussi ce même sourire de Marion, Paloma, Isabel et Julia dans *Las Chicas de la Cruz Roja* alors qu'elles roulent dans notre direction, le long de la Gran Vía, à bord du coupé sport. La jovialité de Fred Astaire et l'ingénuité souriante de Audrey Hepburn dans *Funny Face* s'apparentent à celles malicieuses de l'ange, et du personnage de Leonor, timide, dans *Vuelve San Valentín*. Enfin, le sourire plus carnassier de Jane Russell dans *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes*, se rapproche davantage de celui

⁴⁵⁸ HEREDERO, Carlos F. - *Las huellas del tiempo, Cine español 1951-1961 – Op. Cit.* p. 145.

⁴⁵⁹ BINH, N.T - *Comédies musicales, la joie de vivre du cinéma – Op. Cit.* p. 138.

⁴⁵⁹ HEREDERO, Carlos F. - *Las huellas del tiempo, Cine español 1951-1961 – Op. Cit.* p. 146: «*Su música para el cine es una derivación natural de sus composiciones para conjuntos como Los 5 Latinos y de sus canciones para los festivales: ligera, rítmica, melódica y frecuentemente organizada en torno al «leitmotiv» de un tema central extraído de una canción que se escucha entera en la secuencia más representativa y que se va desglosando por vía incidental e instrumental en el resto del metraje.*»

⁴⁶⁰ *IBID.* p. 147.

de la jeune mariée intransigeante, Julia, qui entend bien conquérir son tout nouveau mari, Mauricio, et ne plus avoir à le partager avec qui que ce soit, dans *Vuelve San Valentín*. Quoiqu'il en soit, à l'écran, la mine ne demeure jamais morose très longtemps ni les sourcils froncés plus d'une minute. La règle d'or dans ces comédies espagnoles comme dans les comédies américaines est l'affichage d'une constante bonne humeur. Quantitativement, la preuve est faite de cette capacité à être heureux si envahissante à l'écran. En effet, sur l'ensemble des plans où apparaissent les acteurs dans les trois films, exceptés quelques minois boudeurs dans *Las Muchachas de Azul*, ou songeurs dans *Las chicas de la Cruz Roja* et *Vuelve San Valentín*, dans l'essentiel des plans dans lesquels les héroïnes apparaissent, elles arborent le sourire. Sourire et bonheur sont bien les symptômes chroniques empruntés par ces trois films au cinéma américain.

Quadrichromie et cinémascope : « La surenchère du spectacle⁴⁶¹ »

Pour encenser davantage encore cette joie de vivre, avec elle explosent également les couleurs à l'écran. Tout s'y déroule en quadrichromie et l'ensemble des couleurs ont ceci de remarquable que, comme dans les comédies américaines, elles y sont plus vives, plus intenses, plus fortes en sensations que dans la réalité. Manuel Vázquez Montalbán le note avec humour, cette quadrichromie paraît en effet donner un supplément d'intensité et tout se passe comme s'il s'agissait déjà d'un supplément de réalité :

Casi todo en technicolor. De América llegó el cine en color. Cada vez que el público salía de una proyección de cine en technicolor, comprobaba angustiado, que en la realidad los azules no son tan azules; tampoco los rojos, ni los verdes. Todos los colores perdían con la realidad. Nadie sabe si de este desencanto nació la búsqueda de un nuevo color para las primeras películas nacionales en color⁴⁶².

Comme dans les comédies américaines de la période, pour époustoufler l'œil, la quadrichromie accentue le contraste de coloris, notamment dans le jeu de couleurs complémentaires. De la sorte, soit elle creuse la surprise ou au contraire, elle souligne les camaïeux de tons sur tons très chics et synonymes d'élégance et de bon goût. Plus encore, l'émergence de la couleur dans les comédies musicales fait partie intégrante de la surenchère du spectacle, de manière non pas tant à augmenter la réalité mais à assurer aux spectateurs que

⁴⁶¹ RENOARD, Caroline – « Innovations technologiques : la comédie musicale, une vitrine idéale » dans *Comédies musicales, la joie de vivre du cinéma*, (dir.) Binh N. T. Op. Cit. p. 155.

⁴⁶² VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Crónica sentimental de España* – Op. Cit. p. 86.

le cinéma, et seul le cinéma, leur offre une expérience unique à vivre, comme le souligne Caroline Renouard : « *En parallèle des technologies sonores, les numéros musicaux deviennent plus spectaculaires grâce à une innovation touchant cette fois l'image : la couleur.* » Si au départ cet art de la couleur ne rend pas compte de la richesse des gammes chromatiques de la réalité, à partir de 1934, Technicolor innove et propose un procédé trichrome « *à la palette chromatique complète et vibrante (...) mais qui inscrit d'emblée une relation privilégiée entre l'artificialité et l'exotisme du genre et la gamme de teintes bigarrées offertes sur les écrans. (...) De fait, le Technicolor ne renvoie à rien de naturel (...), Il faut proposer au public les jeux de couleurs stylisés, hérités des shows de Broadway, mais aussi une expérience sensorielle qui ne peut se vivre QUE DANS UNE SALLE DE CINEMA*⁴⁶³. » C'est nous qui soulignons. L'analyse de Caroline Renouard pointe ici un aspect primordial qui caractérise les films de notre corpus, que les jeux parfois outranciers de quadrichromie révèlent et sur lequel il est important d'insister : le Madrid qui se déploie à l'écran est bien une ville américaine du spectacle, autrement dit une ville qui, à l'écran, construit un imaginaire américain qui ne peut se voir et se rêver qu'au cinéma.

La couleur à son tour se trouve magnifiée par l'écran large du cinémascope. Comme pour les grands péplums des années cinquante – tous tournés en Espagne⁴⁶⁴ – dont les effets grandioses sont pensés pour arracher le téléspectateur de son poste de télévision, « *Au début des années 1950, (...) l'industrie s'essouffle face à la télévision, forçant les studios hollywoodiens à investir sérieusement dans les nouvelles technologies. Ainsi, après le son, puis progressivement la couleur, l'autre grand bouleversement technico-esthétique que connaît le cinéma hollywoodien au fil de la décennie s'incarne dans la 3D stéréoscopique et les formats larges.* » L'objectif recherché est toujours d'immerger le spectateur dans des expériences sensorielles nouvelles et l'écran large du cinémascope « *propose une illusion de profondeur proche de la dimension théâtrale, renforcée par un système de diffusion de son stéréophonique.* » Vivre une expérience, plonger dans un univers imaginaire, et voilà que les prouesses technologiques du tout en couleurs, mais un brin plus chatoyantes, du tout en largeur et profondeur, mais au grain plus intense et immédiat, dressent une scène qui s'impose et pousse le spectateur à vouloir danser et chanter lui aussi, « *car le genre place les performances des*

⁴⁶³ RENOARD, Caroline – « *Innovations technologiques : la comédie musicale, une vitrine idéale* » dans - *Comédie musicales, la joie de vivre du cinéma – Op. Cit.* p. 152.

⁴⁶⁴ Pour la présentation détaillée des péplums tournés en Espagne dans les années cinquante et la conversion de Madrid en une succursale d'Hollywood, voir Partie I, chapitre 3, III, IV I. 3, de la présente thèse.

*artistes au cœur même de sa raison d'être, entre représentation live et enregistrement cinématographique*⁴⁶⁵. ». Ainsi, voilà que le cinéma pousserait l'ensemble du corps à se mobiliser.

3. L'audace de Pedro Masó : changement d'échelle et renversement des représentations

Or, le trait de génie dans les productions de Pedro Masó est d'emprunter cette écriture filmique et dans le même temps, d'abolir grâce à cette écriture toute forme d'exotisme espagnol dans la capitale. Ses trois longs métrages déploient Madrid et la présentent de bout en bout comme une ville américaine à part entière. Le fait est totalement inédit au cinéma. Nous ne connaissons aucun autre cas de capitale européenne qui briguerait cette similitude à l'écran. Si partout en Europe, après avoir été la cible principale de l'œil des bombardiers lors de la Seconde guerre mondiale, la ville devient le personnage central du cinéma et la cible préférée du viseur de la caméra⁴⁶⁶, Madrid est bien la seule capitale d'Europe à se revendiquer ville américaine à l'écran. Très au fait de la modernisation au cinéma et des attentes du public espagnol, Pedro Masó inverse le paradigme des codes de représentation de la ville de Madrid à l'écran.

En effet, les comédies hollywoodiennes, dont certaines des scènes se déroulent en Europe, forcent l'exotisme un peu désuet des capitales de la vieille Europe. La modernité du défilé de mode à l'américaine ressort bien mieux sur le fond d'insalubrité des quartiers populaires dans *Funny Face*, *Drôle de frimousse*, tout comme les scénographies sont bien plus éclatantes encore dans *Les Girls*, comparées aux arrière-cours sombres et aux petits studios sous les toits mal chauffés et tarabiscotés que partagent Angèle, Sibylle et Joy, danseuses qui se produisent dans le spectacle du grand danseur Barry Nichols en tournée à travers l'Europe. Enfin, le dernier chic de la mode arborée par Dorothee Shaw alias Jane Russel et Lorelei Lee alias Marilyn Monroe crève littéralement l'écran lorsque, fauchées, les deux héroïnes se voient obligées de déguerpir des grands hôtels de luxe parisiens pour rejoindre les mansardes des quartiers

⁴⁶⁵ *IBID.* p. 155.

⁴⁶⁶ « Au XX^e siècle, la ville entre dans le viseur du soldat ou de l'aviateur en même temps qu'elle est saisie par l'œil mécanique de la caméra. Cette gémellité des dispositifs optiques de visées et d'enregistrement est au cœur de la réflexion de Paul Virilio, pour qui voir et détruire deviennent synonymes dans le lexique de la guerre contemporaine. » écrit Vincent Guigueno Dans - *La ville au cinéma* - Encyclopédie sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot – Éditions Cahiers du Cinéma, 2015, Paris, p. 172 à 173.

populaires et danser avec les petits poulbots, dans *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes*. L'inconfort des petits logements sous les toits, l'étroitesse des ruelles mal éclairées, les ambiances enfumées des fonds de caves jazzy sont la garantie d'authenticité pour une vision de conquête touristique américaine très centrée sur l'exotisme dans ces comédies.

En revanche, les comédies espagnoles, celles de Pedro Masó en particulier, élaborent des films réalisés par des Espagnols, pour un public espagnol, qui « américanisent » Madrid de fond en comble, et l'unique élément d'exotisme à l'écran concerne désormais des reliquats de ses classes laborieuses. Ici, le populaire, la petite, les rues mal éclairées, les quartiers mal famés, les cafés enfumés et les poulbots à la frange de la délinquance urbaine n'ont pas leur place dans ces films où toute trace d'exotisme et autres lieux communs de la culture espagnole n'existent tout simplement pas. Le cas de Paloma, fille d'un ouvrier hospitalisé dans *Las chicas de la Cruz Roja* et celui de Felisa, domestique dans une bonne maison bourgeoise dans *Vuelve San Valentín* viennent précisément jouer les contre-exemples, pour devenir tous deux l'objet soit d'une cooptation, soit d'une éradication visuelle. Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Paloma (Concha Velasco) sera cooptée et absorbée par Marion, la fille de l'ambassadeur, et dans *Vuelve San Valentín*, Felisa (Gracita Morales) retournera dans sa campagne pour y fonder une famille au bras de son campagnard de fiancé venu la chercher. L'une comme l'autre héritent de ce rôle dévolu à « l'exotisme » dans les comédies américaines et sont caractérisées de cette manière sur le plan cinématographique. Paloma se situe dans un décor de mansardes vitrées où l'exiguïté du logement partagé avec son oncle et son père n'est pas sans rappeler les mansardes parisiennes dans *Les Girls*. Cette inversion notable du paradigme montre que Pedro Masó nettoie radicalement Madrid de toute trace populaire. De plus, toute forme de stéréotype, de référent à la culture espagnole de la capitale a également disparu ; l'hispanité n'est pas de mise. La modernité urbaine de Madrid à l'écran concentre non seulement une modernité féminine dernier cri et culturellement neutre, mais aussi une élégance inédite et de l'argent, beaucoup d'argent, dans toute la ville.

*a. Héroïnes espagnoles et silhouette américaine, stars américaines et « espagnolisation »*⁴⁶⁷

Pour faire de Madrid une ville imaginaire américaine, les trois films mettent en exergue tout ce qui dans le tissu urbain même de la ville permet la construction de cet imaginaire argenté. Signes, symboles, emblèmes, architecture composent un premier cadre de marquages-traces, que la gestuelle corporelle et les déplacements incessants des jeunes femmes à l'écran confirment et font vibrer comme une ode à l'argent, au confort, à l'abondance. La figure d'un duo de choc s'impose à l'écran : dans la ville monumentale et verticale caracolent de très jolies jeunes femmes qui, par leur présence marquée, prennent littéralement possession d'une capitale à disposition des élites fortunées. Nous voici dans une tout autre échelle. L'articulation du marquage traces et du marquage présences dessine et renforce l'imaginaire américain et corrobore l'idée d'une ville opulente, qui appartient exclusivement aux catégories sociales fortunées. En inversant le paradigme, Pedro Masó a changé l'échelle des représentations : loin de faire partie de villes européennes exotiques, le modèle qu'il affiche est une ville jumelle de l'archétype urbain américain, incarnée le plus souvent par New York. À l'écran, la capitale espagnole s'augmente non seulement d'une verticalité prodigieuse mais également d'une fluidité, d'une prospérité, d'une profusion, d'un luxe qui comme dans le modèle des films hollywoodiens n'a plus besoin de se dire. Pedro Masó en clame visuellement la gémellité. La capitale est résolument autre, presque méconnaissable, tant elle s'apparente à son modèle new-yorkais. Or, transformer à ce point Madrid à l'écran pour s'ajuster et coller le plus possible aux codes architecturaux et urbains américains est une première dans le cinéma espagnol. Madrid revendique une sorte de gémellité avec l'archétype urbain américain, elle s'affiche dans une sororité quasi parfaite avec l'imaginaire cinématographique de New York. L'impact des empreintes hollywoodiennes sur la ville renvoie au contexte politique et, rappelons-le, au sillage très bouillonnant de la présence de Hollywood dans la capitale, au point que Madrid a pu s'apparenter à une succursale du cinéma américain pendant plus de dix ans⁴⁶⁸.

Pourtant, là encore, Pedro Masó surprend tant il construit à l'écran pour les Espagnols un imaginaire inverse de celui qui est recherché au même moment par les stars américaines à

⁴⁶⁷ Sur ce point, voir les photographies du processus « d'espagnolisation » des stars américaines, Partie I, chapitre 3, II. Les stars crèvent l'écran et s'installent dans la capitale.

⁴⁶⁸ Pour la transformation de Madrid en succursale Hollywoodienne dans les années cinquante, voir Partie I, chapitre 3, IV I. 3, de la présente thèse. Dès le début des années cinquante, Madrid est devenue en effet la terre d'élection des grandes stars de Hollywood, accompagnées des principaux réalisateurs américains. À partir de 1958, l'empire Bronston marque Madrid de son empreinte. Au cœur de la capitale et de la Gran Vía, le Bar el Chicote⁴⁶⁸ fut le premier bar américain, très couru par le tout Hollywood séjournant dans la capitale.

Madrid. En effet, le producteur présente aux spectateurs espagnols un imaginaire inversement proportionnel à l'exotisme espagnol souhaité par les stars hollywoodiennes et les touristes de luxe, à la même époque, à Madrid. Alors que toute référence à la tauromachie, à son cortège d'arènes, de toreros braves et fiers dans leur habit de lumière et à son corollaire de femmes orgueilleuses, cambrées dans l'éternelle posture et la robe de flamenco à pois, est absente des films du corpus, ce même exotisme culturel d'espaces « authentiques » et « sauvages » est couru et intensément goûté par les grands acteurs et réalisateurs de Hollywood en villégiature à Madrid. *Cuerno de toro, palcos, peinetas, flecos, sombreros cordobeses, y caballos* sont les signes distinctifs de photographies qui immortalisent Ava Gardner, Grâce Kelly, Orson Welles, Charlton Heston dans la capitale espagnole, photographies publiées dans les magazines internationaux à grands tirages⁴⁶⁹. Au même moment, Pedro Masó, lui, fait caracolier le long d'une avenue de gratte-ciel ces personnages en petites robes cintrées, pantalons moulants, jupes corolle, empruntés à la ligne « Corolle » lancée par le couturier Christian Dior en 1947 et adoptée dans la foulée par les États-Unis comme « la Révolution du New-Look »⁴⁷⁰.

Dès lors, à l'écran et à l'inverse de ce qui se passe en ville, tout ce qui n'est pas conforme au canon hollywoodien de la ville et des femmes est appelé à s'éloigner et à disparaître. La sélection est radicale et paraît s'imposer comme allant de soi.

II. MADRID, « LA CAPITALE DU CAPITAL⁴⁷¹ » :

Marquages, traces et présences d'une capitale fortunée et très sélective

Verticalité, fluidité, rapidité, jeunesse, mode, abondance, argent, dans les intérieurs et dans les extérieurs, toutes les traces, les marques, les présences et la disposition des corps disent une capitale de l'ailleurs qui entonne une ode sans fin à l'argent et célèbre le culte du capitalisme émergent. Si ce splendide corps urbain est le siège du sourire, du bonheur et de l'amour, c'est que ces derniers constituent les objets de cette liturgie célébrée à son tour par les

⁴⁶⁹ Pour la mise en image de ce processus, voir la Partie I, chapitre 3, II (Hollywood s'installe à Madrid) de la présente thèse.

⁴⁷⁰ Pour la mise en image de la mode Dior qui fait retour à l'écran après avoir été adoptée en Amérique, voir Partie II, chapitre 5, II, 4.

⁴⁷¹ L'expression est de Pierre Bourdieu dans son ouvrage intitulé *La misère du monde*. Paris, Éditions du Seuil, 1993.

belles jeunes femmes qui s'y promènent en tous sens. « *Capitale du capital* » selon l'expression chère à Pierre Bourdieu⁴⁷², l'argent coule à flot à travers ce grand corps urbain et nouvel étalon d'évaluation de tous les échanges, il détermine dorénavant la valeur attribuée aux biens, aux échanges entre personnes et aux personnes elles-mêmes.

, espace naturel de l'abondance, Madrid devient d'abord un espace d'enseignes, de consommation et de commercialisation de tout un ensemble de produits et de biens. Les annonces des articles de consommation clament les derniers produits d'outre-Atlantique, elles se déclinent dans la presse, se pressent en vitrine et deviennent des objets très convoités qui interpellent le regard sur tous les flancs des autobus. Comme dans les films hollywoodiens, la relation à l'objet devient prégnante et revendiquée, elle est le signe du statut social.

Si la silhouette urbaine s'élance autant à l'écran que sa jumelle d'outre-Atlantique, c'est aussi que l'architecture urbaine de Madrid s'y prête. Le même projet eut été impossible dans toute autre ville d'Europe. Américaine depuis la fin des années 1920 et le début des années 1930, notamment avec la rénovation de *la Gran Vía* selon les plans de Segundino Suazo, cette architecture très Art déco, honnie et décriée sous le primo franquisme, fait ici, à l'écran, l'objet d'une importante réhabilitation cinématographique, d'autant plus qu'elle s'impose avec son principal corollaire : une interconnexion avec l'histoire récente de l'Espagne, mais aussi avec le monde et enfin avec une vision urbaine très politique ; Madrid produite au cinéma par Pedro Masó se voit happée à l'écran par une appropriation culturelle américaine, revendiquée par un producteur, des réalisateurs, des acteurs espagnols, pour un public espagnol. Ces marques « exogènes » sautent aux yeux. Pour autant, les interroger et les analyser, notamment grâce aux concepts de « marquages » élaborés dans les travaux de Thierry Bulot, chercheur sociolinguiste, et de Vincent Veschambre⁴⁷³, permettra de voir de quelle manière Madrid à l'écran peut fort bien remiser l'uniforme militaire et la soutane des prêtres – pourtant si politiquement et socialement présents – et arborer toutes les couleurs de la modernité outre-Atlantique sans céder le moins du monde à l'idéologie du régime, tant sa nouvelle liturgie de l'argent se substitue et suit en tous points l'implacable rigueur de la liturgie catholique chère au franquisme.

⁴⁷² BOURDIEU, Pierre - *La misère du monde* – Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 162.

⁴⁷³ BULOT, Thierry ; VESCHAMBRE, Vincent - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* - Paris, l'Harmattan, 2006, p. 8.

Madrid à l'écran et sur le plan politique, le double enjeu de la gémellité

Thierry Bulot, sociolinguiste et Vincent Veschambre, géographe, ont rapproché leur discipline et entrepris d'articuler leur discipline respective de manière à intégrer la dimension spatiale en sociolinguistique et « *à approcher l'espace comme un langage, comme expression à la fois matérielle et symbolique des hiérarchisations sociales*⁴⁷⁴. ». Leurs travaux et leur recherche interrogent tous les processus de marquage pour « *mieux cerner in fine l'appropriation de l'espace proprement dite*⁴⁷⁵ ». Les deux domaines scientifiques partagent le même objet de recherche : l'analyse du « *procès d'appropriation de l'espace*⁴⁷⁶. » À la suite de Roger Brunet⁴⁷⁷ qui définit tout marquage de l'espace comme action destinée à l'appropriation, Thierry Bulot et Vincent Veschambre affinent le propos et posent une double nature du marquage. À la fois idéal et symbolique, ce marquage flèche la signification, la désignation et l'attribution du sens souhaité et dans le même temps, ce marquage « *représente toujours une action matérielle* ». À son tour, cette action matérielle se compose soit de la fabrication ou de la réutilisation de repères signifiants tels que les bornes, les barrières, les pancartes, les graffitis, les sculptures, les monuments, « *qui s'inscrivent plus ou moins dans la durée*⁴⁷⁸ ». Elle se matérialise également à travers « *la présence des corps et des signes dont les corps sont porteurs (habits, pancartes*⁴⁷⁹ », et elle prend enfin la forme d'événements récurrents, tels que manifestations, défilés, fêtes, ou encore d'événements exceptionnels qui « *marquent les esprits et associent un lieu à des groupes sociaux ou à des institutions qui se mettent en scène. Ces deux formes d'actions matérielles n'étant d'ailleurs pas exclusives l'une de l'autre*⁴⁸⁰. »

Ces concepts de sociolinguistique et de géographie urbaine sont la méthodologie opératoire sur laquelle nous choisissons de nous appuyer pour élucider la manière dont ce

⁴⁷⁴ *IBID.* p. 8.

⁴⁷⁵ *IBID.* p. 8 à 10.

⁴⁷⁶ *IBID.* p. 8 à 10.

⁴⁷⁷ BRUNET, Roger - *Les mots de la géographie* – Paris, La Documentation française, 1992, p. 470.

⁴⁷⁸ BULOT, Thierry ; VESCHAMBRE, Vincent - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine - Op. Cit.*, p. 8 à 10.

⁴⁷⁹ VESCHAMBRE, Vincent - *Appropriation et marquage symbolique de l'espace* – Angers, Carta, Université d'Angers – Eso - UMR 6590 CNRS –

En ligne :

<https://www.google.com/search?q=Vincent+Veschambre+-+Appropriation+et+marquage+symbolique+de+l%27espace&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwieicy7ndHoAhU8CWMBHS4cDMIQBSgAegQICxAq&biw=1148&bih=609>

RIPOLL, Fabrice ; VESCHAMBRE, Vincent, « *L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir* ».

En ligne :

<https://journals.openedition.org/noroi/477>

⁴⁸⁰ *IBID.*

double marquage s'exerce sur Madrid à l'écran, et pour déterminer l'appropriation dont la capitale fait également l'objet à l'écran. Cette méthodologie est d'autant plus intéressante qu'elle intègre la langue à la lecture de l'espace, c'est-à-dire tout ce qui se dit « de » et « sur » l'espace urbain et de ce qui s'y meut. Ainsi, ce qui à l'écran se dit de Madrid et de celles et ceux qui y transitent, façonne et constitue également la capitale dans les représentations proposées aux spectateurs espagnols. De ce fait, le concept de Michel Foucault qui veut que les « *Les mots créent les objets dont ils parlent*⁴⁸¹ » nous amènera à considérer la manière dont l'espace urbain madrilène se donne à voir à travers ce qu'en disent les personnages des films eux-mêmes, et comment ce théâtre urbain se trouve défini dans la langue elle-même. Les propos des personnages viennent renforcer Madrid comme un espace imaginaire américain et à ce titre la confirment comme un concentré d'argent, de pouvoir financier et religieux au sens liturgique du terme. Ces concepts et corpus théoriques seront également très utiles pour déterminer et vérifier ce qui fonde la sensation de liberté, de légèreté et d'insouciance que le premier visionnage de ces films procure, autant de sensations qui concourent également à une appropriation sociale et politique.

L'enjeu politique qui se joue dans cette représentation gémellaire de la ville s'opère sur deux versants. D'une part, la gémellité cinématographique renvoie à la volonté affichée de gémellité politique avec le nouveau grand allié américain, notamment dans le cadre des Pactes de Madrid de 1953. La Torre Madrid, réalisée à la suite de El Edificio España par les architectes Joaquin et Julian Otamendi, dont 1953 marque le démarrage des travaux, pourrait à juste titre être considérée comme le symbole de cette gémellité dans l'architecture même de la ville, d'autant que l'édifice célébrera par ailleurs en lettres de feu l'arrivée du président Eisenhower à Madrid en 1959. D'autre part, et à l'instar des comédies américaines, la mise en scène de la liberté, de l'insouciance, de la légèreté se fonde sur les marquages traces et présences qui confirment et renforcent dans l'imaginaire une appropriation sociale forte de Madrid par les catégories les plus huppées et les plus argentées de la capitale. Comme dans les comédies hollywoodiennes dont ils s'inspirent, les films produits par Dibildos et Masó sont une ode à l'argent et au capitalisme qui s'y exaltent d'un bout à l'autre des films, avec comme corollaire essentiel la réification des relations interpersonnelles.

⁴⁸¹ SECHET, Raymonde ; VESCHAMBRE, Vincent – *Penser et faire la géographie sociale, contribution à une épistémologie de la géographie sociale* – Renne, Presse Universitaire de Renne, 2006, p. 316.

Les concepts des deux géographes nous amèneront par ailleurs à franchir trois étapes supplémentaires dans l'investigation. En premier lieu, ils permettront de mettre en évidence à quel point ces films construisent une représentation de la capitale qui exacerbe à l'extrême une politique de la ville centrée sur une ligne délibérée de discrimination sociale et de ségrégation urbaine. En second lieu, ils favoriseront le repérage de limites, de différences et d'écarts cinématographiques sensibles entre ces films et leurs modèles américains, et ce, en dépit de la farouche volonté de conformité déployée. Il conviendra d'en mesurer les enjeux. À partir de ce postulat, nous verrons de quelle manière Madrid, présentée à l'écran comme une ville américaine imaginaire, est pourtant, très paradoxalement, dépouillée de tous les lieux imaginaires selon le concept d'hétérotopies défini par Michel Foucault. Enfin, le concept géographique et sociolinguistique de marquage trace et présence pourrait bien trouver à son tour son pendant cinématographique dans l'existence à l'écran d'un principe actif d'anti-marquage et d'invisibilité.

Le cheminement proposé est de considérer tour à tour chacun des trois films du corpus, d'envisager pour chacun d'eux, à travers l'ensemble des marquages traces et présences, du plus léger au plus tangible, la manière dont se caractérise et évolue l'appropriation de Madrid par l'argent et le pouvoir.

1. Las Muchachas de Azul (1957), du tout marchandise à la relation d'objet

Pedro Lazaga met en scène une capitale où surgit la consommation. La plongée à partir de l'*incipit* se fait sur la Place du Callao, situé à mi-parcours de la Gran Vía – longue avenue qui part de la rue de Alcalá en direction de la Place d'España et rassemble ce que Madrid compte de plus moderne depuis les années Trente⁴⁸². Callao est le point d'articulation entre le second et le troisième tronçon de la Gran Vía et concentre trois édifices réputés, le *cinéma Callao*, el *Palacio de la Prensa* (palais de la Presse) et l'*édifice Carrión*, dénommé aussi *le Capitol* et une salle de cinéma qui fut la plus chère de Madrid. Si le principe de tous ces grands édifices lors de leur construction était de regrouper cinémas, magasins, et hôtels à étages, la principale caractéristique de Callao est d'être un espace urbain à la confluence du commerce (avec les grands magasins), du cinéma et de l'automobile. Vrai en 1930, ce constat le redevient en 1957,

⁴⁸² Pour l'analyse détaillée de l'architecture de la Gran Vía et de ces trois tronçons dans le film de *Las chicas de la Cruz Roja*, voir Partie II, chapitre 5, II- 2 de la présente thèse.

ce dont rend compte le film de Pedro Lazaga : la fin des années cinquante à Madrid remet au goût du jour trois éléments forts de *l'American Way of Life* que sont le libre échange du tout marchandise, le rêve du cinéma, la libre circulation des personnes avec l'automobile. *Las Muchachas de Azul* est une fiction qui se déroule et réactive la vocation originelle très américaine de ce triple espace dont l'épicentre est une haute tour que le spectateur découvre au tiers du film. La tour au rez-de-chaussée de laquelle se trouvent les grands magasins est celle des *Galerías Preciados*. Ces grands magasins poursuivent la tradition des années trente des premiers grands magasins proposant divers rayons : le *Madrid-Paris*, ouvert en 1924, au 32 Gran Vía dans l'édifice conçu par Teodoro Anasagasti, lequel à partir de 1934 propose un nouveau modèle sur le principe des grands magasins américains d'articles à prix uniques⁴⁸³. Les *Galerías Preciados*, quant à elles, furent créées bien plus tard, par Pepin Fernández en 1943, sur la même la place mais cette fois le long de la rue Preciados. Dans son film, Pedro Lazaga les met au tempo de l'économie américaine, laquelle en 1957, a gagné l'Espagne. Temple du libre-échange, de la circulation des biens, de l'abondance à la portée de tous, tel est le cœur du film.

Le film de Pedro Lazaga met en scène un groupe de jeunes femmes au travail. Elles sont vendeuses dans l'univers du grand magasin, nouvel antre de la profusion. Signe des temps : grâce aux accords politiques et économiques contractés entre l'Espagne et les États-Unis, l'Espagne devient à partir de 1957 un marché ouvert à la consommation. Ce film traduit donc parfaitement l'inscription de Madrid dans le système de libre échange du modèle économique américain à la fin des années cinquante. Conformément à ce modèle, la ville devient à l'écran l'épicentre du désir en tant que théâtre de la convoitise. Tout tourne autour des biens de consommation et Pedro Lazaga y met en scène des personnages dorénavant plus entourés d'objets que de personnes. L'ensemble des objets vient à son tour diriger et médiatiser les désirs des uns et des autres, ainsi que l'analyse Jean Baudrillard :

*Nous vivons moins au fond, à proximité d'autres hommes, dans leur présence et dans leur discours, que sous le regard muet d'objets obéissants et hallucinants qui nous répètent toujours le même discours, celui de notre puissance médusée, de notre abondance virtuelle, de notre absence les uns aux autres*⁴⁸⁴.

⁴⁸³ GEA ORTIAGA, Isabel - *La Gran Vía. Cien años de historia* – Madrid, La Librería, 2010, p. 102,103,105.

⁴⁸⁴ BAUDRILLARD, Jean - *La société de consommation* - Paris, Édition Idées Gallimard, 1976, p.18.

Chacun de ces produits et biens de consommation dessine le parcours fléché vers la félicité. Certes, la nouvelle opulence du grand magasin est une promesse d'abondance pour tous qui sollicite la pulsion scopique et ouvre sur la convoitise. Ici, aucune cloison ne ferme le regard qui peut librement goûter et apprécier les ambiances qui s'y succèdent, celles de la maison, mais aussi celles de la forêt, ou celles de la plongée sous-marine. La promesse se déroule comme un paradis retrouvé tant elle semble être inépuisable et sans cesse renouvelée. Elle est extensive et laisse entendre qu'il y en aura pour tout le monde :

Ce sont nos vallées de Chanaan – écrit Jean Baudrillard – où coulent, en fait de lait et de miel, les flots de néons sur le ketchup et le plastique, mais qu'importe ! L'espérance violente qu'il n'y en ait non pas assez, mais trop, et trop pour tout le monde (...) Vous achetez la partie pour le tout. Et ce discours métonymique, répétitif, de la matière consommable, de la marchandise, redevient, par une grande métaphore collective, grâce à son excès même, l'image du don, de la prodigalité inépuisable et spectaculaire qui est à la fête⁴⁸⁵.

Un même bien ou produit se décline également selon toutes les variantes de différents coloris, la déclinaison industrielle de la série industrialise de la sorte le désir lui-même. L'opulence ouvre, selon l'analyse de Jean Baudrillard, sur « *une idéologie égalitaire du bien-être*⁴⁸⁶ ». Cette promesse de bien-être, présente à tous les étages du magasin, marque une transformation inaperçue autant que radicale dans la vie des personnes. Le bonheur et sa promesse ont enfin trouvé leur valeur d'étalonnage : dans le grand magasin et au cinéma, l'égalité se limite à la surabondance de la marchandise qui semble s'offrir à tous et qui de surcroît rend le bonheur actuel, mesurable et les destins communs⁴⁸⁷. C'est pourquoi tous ces objets deviennent à l'écran comme dans la vie, bien plus prégnants que ne le sont les relations interhumaines. Jean Baudrillard l'analyse en ces termes : « *À proprement parler, les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tout temps, par d'autres hommes que par des objets. Leur commerce quotidien n'est plus tellement celui de leurs semblables que, statistiquement selon une courbe croissante, la réception et la manipulation*

⁴⁸⁵ *IBID.* p. 19.

⁴⁸⁶ *IBID.* p. 59.

⁴⁸⁷ « *Tout le discours sur les besoins repose sur une anthropologie naïve : celle de la propension naturelle au bonheur. Le bonheur inscrit en lettres de feu derrière la moindre publicité pour les Canaries ou les sels de bain, c'est la référence absolue de la société de consommation : c'est proprement l'équivalent du salut. Mais quel est ce bonheur qui hante la civilisation moderne avec une telle force idéologique ? (...) La force idéologique de la notion de bonheur ne lui vient justement pas d'une propension naturelle de chaque individu à le réaliser pour lui-même. Il lui vient socio-historiquement, du fait que le mythe du bonheur est celui qui recueille et incarne dans les sociétés modernes le mythe de l'égalité. (...) pour être le véhicule du mythe égalitaire, il faut que le bonheur soit mesurable* » dans Baudrillard Jean - *La société de consommation* – Op. Cit. p. 60.

des biens et des messages, depuis l'organisation domestique complexe et ses dizaines d'esclaves techniques ⁴⁸⁸».

Les propos du penseur s'ajustent parfaitement à la première moitié de *Las Muchachas de Azul*. De plus, les marchandises ont ceci de puissant qu'elles enveloppent, absorbent et englobent dorénavant l'ensemble des activités humaines sportives, et y compris culturelles, comme autant de biens devenus à leur tour désirables et consommables : les sports d'hiver, les vacances d'été, les escapades en camping en forêt, ou encore la plongée sous-marine, tout est inclus dans l'espace marchand et devient à l'écran un objet qui compose autant des saynètes de la vie des couples, jeunes, modernes et aisés. À côté de ces biens se profilent les corps des jeunes gens appartenant à une nouvelle bourgeoisie urbaine très aisée, qui évoluent dans le grand magasin comme s'ils se trouvaient à la maison. De fait, les *Galerías Preciados*, mieux qu'une maison, sont la projection qui contient toutes les maisons désirables possibles.

Les trois cercles de l'imaginaire dans la ville, à l'écran

Trois files de corps se superposent et se détachent dans ce temple de la marchandise où les relations vont se réifier : la file des corps des vendeuses moulés dans un même uniforme, la file des mannequins figés dans une pose identique et qui exposent la marchandise dans toute une gamme de couleurs différentes, et la file des corps des clientes, somme toute assez indistinctes. À ce marquage présences s'ajoute une mise en scène qui se déploie elle aussi selon trois cercles, trois cercles concentriques pour servir un même spectacle.

Premier cercle, le théâtre du grand magasin

Deuxième cercle, la place du Callao et les automobiles

Troisième cercle, le cercle des grands cinémas

a. Premier cercle, le théâtre du grand magasin

Dans ce premier cercle centré sur la vie intérieure du grand magasin, tout est orchestré comme la préparation d'un spectacle. Le magasin s'organise à l'écran comme un théâtre et ses

⁴⁸⁸ *IBID.* p. 20.

coulisses, avec la cadence des entrées et des sorties, les vendeuses entrent et sortent comme le feraient les filles du cabaret de la scène à leur loge, et de leur loge à la scène, dans les spectacles de Broadway. Comme au théâtre, dans les coulisses du grand magasin, les vendeuses se déshabillent et s'habillent, elles se glissent dans leur uniforme –guêpière au théâtre ou robe cintrée bleu marine, il s'agit toujours d'un uniforme – elles s'y repoudrent, s'y pomponnent, et passent la dernière touche de rouge à lèvres éclatant, devant des grands miroirs sertis d'ampoules comme au théâtre, avant de faire leur entrée publique et d'aller prendre leur place pour officier dans les rayons.

Une fois en scène, les corps sont alors disposés comme dans les comédies de Broadway dans un entrelacs formé des trois files de corps cités ci-dessus pour le ballet du libre-échange. Dès *l'incipit*, le film s'est ouvert sur cette similitude en montrant un tourniquet de dizaines de jeunes femmes, bras-dessus, bras-dessous, qui tournoient dans la rue, comme autant de rayons sertissant les *Galerías Preciados* et avant d'y pénétrer pour regagner les ascenseurs vitrés. Nous sommes alors au cœur de la marchandise qui compose le clou du spectacle. Dont Guy Debord a établi le lien si fort de l'un à l'autre : « 42. *Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde*⁴⁸⁹. » écrit-il dès 1967. Ce monde dans lequel nous entrons, et les différents étages du magasin constituent bien cette avant-scène qui s'apparente à ce que Guy Debord qualifie de « *Zones avancées* », dans lesquelles « *l'espace social est envahi par une superposition continue de couches géologiques de marchandises*⁴⁹⁰. »

L'ensemble du film de Pedro Lazaga se décline selon la logique de la marchandise et de deux tempos spatialement très distincts : le monde intérieur du grand magasin et de l'exposition des marchandises, puis le monde extérieur des loisirs des jeunes gens, qui met en mouvement les activités de loisirs exposées dans les étages. Tempos dont Guy Debord semble avoir rendu compte avec une marchandise qui a dès lors le pouvoir d'absorber et de contenir l'expérience à vivre : « 37. *Le monde, à la fois présent et absent, que le spectacle fait voir est le monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu*⁴⁹¹. » L'aphorisme 37 nous invite à

⁴⁸⁹ DEBORD, Guy - *La société du spectacle* - Paris, Édition Folio Gallimard, 1992, p. 39,40.

⁴⁹⁰ *IBID.* p. 39, 40.

⁴⁹¹ *IBID.* p.36

reconsidérer dans le film de Pedro Lazaga, la zone d'influence du tout marchandise et l'impact que celui-ci est susceptible d'avoir sur les choix les plus intimes et personnels des héroïnes. Revoyons la scène de l'*Incipit* : le tourniquet des jeunes vendeuses approche, contourne la grande vitrine des Galerías Preciados avant d'y pénétrer. Dans cette vitrine, avec le commentaire en voix off du narrateur, apparaît en guise de première marchandise exposée, le vêtement qui va faire l'objet de toutes les convoitises féminines : la robe de mariée. Elle est le produit d'appel par excellence du grand temple de la consommation. La construction très originale dont fait preuve le premier tiers du film de Lazaga dévoile assez finement l'articulation d'un espace en trois cercles concentriques du temple de la marchandise et montre comment celle-ci établit son emprise sur tout le reste du film. Là encore, le consommable se faufile jusqu'au plus intime désir féminin, destinée commune à toutes et robe convoitée par toutes.

b. Deuxième cercle : la Place du Callao et les automobiles

Après le premier cercle du grand magasin, le second cercle du tout marchandise est celui de la Place du Callao et des automobiles. Une belle contre-plongée signale la sortie « verticale » de tout le petit personnel depuis tous les étages de l'édifice, à l'heure du déjeuner, et la caméra qui arrive au rez-de-chaussée avec les vendeuses, fait face à une marée horizontale de véhicules à la mode américaine. Sur la place, chacune des vendeuses retrouve son fiancé, assorti à sa voiture, copie conforme du modèle américain de la *Studebaker* dessinée par Loewy⁴⁹². Ce deuxième cercle et l'espace du deuxième niveau de marchandise qui définit le niveau social du fiancé. La voiture se présente ici comme une garantie de la qualité du fiancé lui-même et de l'envergure du transport qu'il est en mesure de proposer, même si, lors d'un déjeuner furtif, une des vendeuses, choisissant son fiancé sur le calibre de sa voiture, s'avisera un peu plus tard que l'homme est déjà marié.

c. Troisième cercle, films et cinéma

À son tour, la place elle-même se trouve « encerclée » par les grandes enseignes de cinéma avec les nouveaux films à l'affichage. C'est là le troisième espace propre à la Place du Callao qui se trouve être également le siège de la production culturelle cinématographique

⁴⁹² Pour la présentation de Madrid profilée à l'américaine, voir la Partie II, chapitre 5, II-1 de la présente thèse.

américaine, c'est-à-dire l'espace qui propose cette fois la marchandise du rêve décliné selon toutes les gammes de films. *Las Muchachas de Azul* se déroule en effet au cœur de l'espace urbain du rêve cinématographique, espace du transport mental et émotionnel. Les trois cercles, on le voit, sont étroitement interconnectés. Automobiles et cinéma vont de pair, ils correspondent en effet à l'histoire de la place et à son marquage américain. Comme le note Isabel Gea Ortega : « *Si algo marcó un cambio radical en la vida madrileña y afectó a todas las clases sociales en cuanto a sus hábitos de reunión y entretenimiento fueron los cinematógrafos que empezaron a proliferar en la ciudad (...) El primer cine que se construyó fue el Callao en 1927.* » Vint ensuite le tour des salles *Avenida y Palacio de la Prensa*⁴⁹³, sur la place même du Callao, en face des grands magasins. Dès les années 1930, la présence des voitures américaines jouxtait les salles. La voiture valait alors la salle de cinéma privative où l'on voyait le film, et le film était l'occasion de sortir la voiture : « *La concentración de espectáculos en la zona Gran-Vía-Callao tuvo consecuencias importantes para el tráfico. (...) Los madrileños de las capas acomodadas acudían en coche porque sino ¿Para qué lo tenían? Consecuentemente, éstos producían grandes atascos, sobre todo desde que la plaza del Callao se convirtió en aparcamiento*⁴⁹⁴. »

El Callao : le mariage, un consommable sous toutes ses formes

Ainsi, dans le premier tiers du film *Las Muchachas de Azul* se déroule une longue boucle qui va de la vitrine du grand magasin, où la petite robe de mariée, premier produit d'appel du tout marchandises répond au désir uniforme et supposé de toutes les vendeuses de la *Galerías Preciados*, à l'espace du coupé sport garant du transport amoureux, jusqu'à l'espace clos du rêve sur grand écran du cinéma El Callao, troisième cercle concentrique de notre espace du tout marchandise. Ici, s'affiche la promesse du film « *Sissi Impératrice* » qui élargit l'espace du désir jusqu'au conte de fée impérial en cinémascope. On le voit, tout au long de ces trois cercles, le désir de la robe de mariée enfle et se tend vers le produit final qui se vend par ailleurs à longueur de comédies hollywoodiennes et des grandes productions cinématographiques : le mariage. Les trois cercles concentriques de Callao à l'écran reprennent de fait la vocation originelle du quartier dans les années 1925/1930 et en recomposent en 1957 l'épicentre de

⁴⁹³ DEBORD, Guy - *La société du spectacle* – Op. Cit. p. 113.

⁴⁹⁴ *IBID.* p. 114.

l'espace urbain. Qualifiés à l'écran comme lieu de l'abondance, du désir, du rêve, ils se combinent en un savant écho de la plus petite synecdoque, à la grandiloquence du rêve du mariage impérial – Sissi impératrice. Ils encerclent le féminin mis en vedette dans le film : la machine économique du grand magasin subsume la promesse du bonheur en une multitude de produits, la machine à rêves des salles de cinéma s'infiltrer sous les fronts et confirme les songes, la figure du mariage est célébrée telle une mythologie impériale et se présente dès lors à la portée de toutes et comme un bien de consommation.

En somme, il suffit d'acheter son billet d'entrée et/ou sa robe pour avoir droit au voyage. Si *Sissi impératrice*, réalisé en 1956 par Ernst Marischka, réalisateur autrichien, n'est pas précisément un film américain, l'effigie de Sissi a néanmoins fait partie des éléments phares affichés dans l'école de la Metro Goldwyn Mayer. Cette école était dédiée à l'éducation des nouvelles égéries et Louis B. Mayer en avait confié le soin à Lilian Burns, chargée de former et de modeler les nouvelles vedettes de la production Mayer⁴⁹⁵. Que le rêve d'amour associé au mariage diffusé par le cinéma soit devenu une marchandise au même titre que les biens et produits du grand magasin, voilà ce que confirment les propos d'Ava Gardner, lucide quant à son statut réel à la MGM : « *Nous étions bien les seules marchandises – écrit-elle – à pouvoir sortir du magasin MGM à la nuit tombée*⁴⁹⁶. »

Le règne de la vitrine

Madrid, dans le film de Pedro Lazaga, incarne à son tour la capitale vitrine, théâtre du semblable qui vient contaminer tous les personnages, toutes les activités, toutes les destinées. Dans les trois cercles du temple du Callao, tout se démultiplie et se décline sous le signe du même. À la ville, Madrid est déjà depuis le début des années 1950 la vitrine du cinéma américain et le centre de villégiature des légendes dorées et des différents acteurs⁴⁹⁷. Dans la presse d'actualité et culturelle, elle est également la vitrine des couples mythiques et des mariages légendaires. Dans la rue, la capitale est vitrine de la robe magique. La vitrine est en

⁴⁹⁵ Florence Colombani précise : « *Accrochés aux parois du bungalow où elle s'efforce, jour après jour, de transformer les jeunes recrues de Louis B. Mayer en comédiennes accomplies, gravures et cartes postales font voyager le visiteur le long du Danube : ici, l'Opéra de Vienne et la Hofburg, là un café berlinois et un dessin de Schiele, ailleurs une statuette de l'impératrice Sissi, l'idole de ses parents débarqués de Hongrie au tournant du siècle* » dans – *Les indomptables* – Paris, Éditions Librairie Arthème Fayard, 2018, p. 60, 61.

⁴⁹⁶ *IBID.* p 65

⁴⁹⁷ Pour le détail de la présentation et de l'analyse de ce point, voir la Partie 1, II. 1 de la présente thèse.

effet l'espace qui ouvre et ferme la séquence de Callao qui compose le premier tiers du film. Elle est l'espace qui s'ouvre et se referme sur des mannequins qui portent dans l'ordre, d'abord pour la femme la robe de mariée, ensuite pour l'homme la tenue queue-de-pie, enfin, dans une seconde vitrine, madame et monsieur rassemblés dans le même plan, se tient la figure du couple. Tout le film est contenu dans cette séquence et la suite déclinera la manière dont les jeunes vendeuses parviendront à séduire les jeunes hommes pour ajuster enfin l'objet convoité à leur désir. Un seul et même désir est ici identique pour des jeunes femmes différentes et, loin d'être déterminé par une rencontre et d'ouvrir sur une relation interpersonnelle entre une femme et un homme singulier, il est au contraire agi par l'objet convoité. Sujet ou plutôt objet central du film de Pedro Lazaga, le mariage y devient un produit consommable obsessionnel et addictif.

Les relations réifiées : l'amour, une nouvelle marchandise

La production industrielle du même (désir, objet, destinée) campé au milieu d'un monde de marchandises, s'accompagne de la réification des personnages à l'écran. La personnalité et les qualités du fiancé importeront bien moins que l'obsession d'en décrocher un. Tout sera prétexte pour transformer la première relation venue vers l'objet convoité : la robe de la vitrine. Nous sommes loin des films de la même période réalisés et interprétés par Fernando Fernán Gómez, qui mettent en scène des personnalités dont l'individualité très marquée sera rattrapée par l'usure du mariage. Dans *Las Muchachas de Azul*, à l'instar des activités de pêche, de plongée, de loisir, qui sont toutes devenues des biens consommables, la robe de mariés est l'objet qui va agir la recherche de fiancé et tout un ensemble de relations. La marchandise génère une relation fétichiste et fétichisée entre les hommes et les femmes, autrement dit, elle produit une réification de tous les personnages, au sens donné par Lukacs et « *qui désigne par ce terme le processus par lequel, dans la société capitaliste moderne, les relations entre personnes prennent pour ces personnes la forme fantasmagorique de rapports entre choses*⁴⁹⁸. » Il n'y a plus ni « je », ni « tu », ni relation de l'un à l'autre qui, seule, fonde l'individualité d'un être dans une reconnaissance mutuelle, telle qu'a pu la définir Martin

⁴⁹⁸ VANDER GUCHT, Robert, « *Joseph GABEL, la fausse conscience* », In : Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, tome 62, n°73, 1964, p. 189-192. P. 189.
En ligne : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035_1964_num_62_73_7931_t1_0189_0000_2

Buber⁴⁹⁹. Ici, l'américanisation s'impose par le règne de l'imitation et de la duplication du même, fondement du libre-échange. Elle passe par des références implicites aux files de filles identiques dans les comédies musicales de Broadway.

Une multitude de produits similaires démultipliés selon différentes couleurs, fait écho à la file de corps inertes des mannequins, puis à la file des corps des vendeuses compassées dans une même tenue. Une même silhouette, mannequin ou vendeuse, se démultiplie elle aussi en un éventail de similitudes ou gammes de couleurs, une fausse diversité occupe tout l'écran où pourtant chacun et surtout chacune est conformé à l'identique, avec une même gestuelle, une même évolution synchronisée dans l'espace, un même vêtement et surtout un même désir qui l'agit de la même manière et vers un même but. Point clé des comédies hollywoodiennes, musicales ou non, qui sous l'apparence de la diversité déclinent le même stéréotype film après film, tel est notamment le cas exemplaire de ces tourniquets de corps identiques dans les danses et scènes de cabarets, ou encore avec la multiplicité des corps de ballet qui entourent *Lorelei Lee* et *Dorothy Shaw* sur scène dans *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes*, le cas enfin lors du dédoublement des héroïnes et du mariage célébré en binôme dans une déclinaison purement capillaire des deux actrices principales : la brune Jane Russel et la blonde Marylin.

Le film de Pedro Lazaga donne à comprendre comment fonctionnent les comédies hollywoodiennes et les films du corpus qui s'en inspirent autant : comme une vitrine dans laquelle la robe de mariée est un produit qui se décline et se diffracte dans l'imaginaire de chacune comme un « modèle » qui scintille de milliers d'éclats tout au long de multiples plans. Bonheurs et amours sertis de diamants, de maris fortunés, pour les blondes, les brunes, les petites, les grandes, les pragmatiques ou les romantiques de Hollywood et jusque dans la vitrine du grand magasin et à l'affiche du cinéma el Callao, où adviennent à quelques années d'écart le règne de la métonymie, la réification des personnages, la réduction à une relation d'objet et la démultiplication du même. Telles sont les valeurs traduites par autant de signes qui impriment un cachet résolument américain à Madrid à l'écran et que chante *Las Muchachas de Azul*.

⁴⁹⁹ BUBER, Martin analyse la relation à l'autre comme suit : « *La vie de l'être humain ne se réduit pas au cercle des verbes transitifs. Elle ne se compose pas seulement des activités qui ont une chose pour objet. Je perçois une chose. J'éprouve une chose. Je représente une chose. Ce n'est pas de toutes ces choses et d'autres semblables qu'est faite la vie de l'être humain. Toutes ces choses et d'autres du même ordre fondent l'empire du « Cela ». Mais l'empire du « Tu » a un autre fondement. Dire « Tu », c'est n'avoir aucune chose pour objet. Car où il y a une chose il y a autre chose, chaque « Cela » confine à un autre « Cela ». Mais dès qu'on dit « Tu », on n'a en vue aucune chose. « Tu » ne confine à rien. Celui qui dit « Tu » n'a aucune chose, il n'a rien. Mais il s'offre à une relation. »*, in - *Je et tu* - Paris, Éditions Aubier, 1969 et 2012, p. 36, 37.

Quant à la thématique du mariage, point d'orgue des trois fictions espagnoles, elle est tout aussi récurrente et obsessionnelle que dans les films hollywoodiens des années cinquante dont ces films s'inspirent. Le film de Pedro Lazaga présente le mérite de poser ce mariage comme un bien à acquérir, une marchandise qui comme telle devient un objet d'échange et de négociation dans un univers « domestique » où tout est devenu marchandise, y compris la relation qui unit le plus intimement un homme et une femme.

2. *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), le plus américain des trois films du corpus

Las chicas de la Cruz Roja, de Rafael J. Salvia, réalisé un an plus tard, en 1958, est la comédie la plus « marquée » par l'américanisation délibérée de la ville à l'écran. Ce marquage s'effectue aux deux extrêmes du plus léger d'entre eux, à travers les réclames et les publicités, au niveau le plus tangible et le plus durable qui est celui de l'architecture. Dans cette comédie, la ville s'élargit considérablement et dans son écriture, nous ne sommes ni réduits à la dichotomie centre-ville versus bords de mer, ni confinés à un centre urbain réduit à el Callao comme avec *Las Muchachas de Azul*. La ville entière dorénavant clame la présence de produits américains, et seuls les produits d'outre-Atlantique ont droit de cité à travers les marques et les enseignes. De plus, tout dans la ville se fait vecteur de cette marchandisation. Le long des avenues, des places, des rues et boulevards, on mange, on boit, on parle, on lit l'américain. Le réseau des publicités urbaines s'affiche sur les murs, en haut des tours, au-dessus des grands hôtels, sur les flancs des autobus, à travers l'emballage, dans la main des personnages. À la sortie du grand hôtel Fenix : on boit du Coca-Cola. À deux pas de là, au-dessus d'un édifice : on prendra de l'Omo pour faire sa lessive. À l'angle de *la Gran Vía*, on regarde la télévision avec Philips. À la porte d'Alcalá, les autobus nous convient à prendre un verre de whisky américain. Dans les kiosques, on trouve le *Winchester magazine*, le *FBI magazine* ou des revues de photographies du Far West. À l'angle de la Gran Vía et de l'hôtel Carrión, on optera pour les lames de rasage Hollow Ground. Tous les autobus font la promotion de Pepsi Cola d'un côté et de son concurrent Coca-Cola, de l'autre. Sur le frontispice de l'hôtel Carrión, on fume la marque Camel, quand dans les salons très huppés de l'hôtel de l'Edificio España, ce sont des cigarette Lucky Strike qui sont offertes.

Toutes les grandes marques et à travers elles les grands groupes de l'industrie de la boisson, du tabac et des nouvelles technologies de l'image s'affichent à l'écran. Un an après le film de Pedro Lazaga, le libre-échange et le commerce des biens américains gagnent l'ensemble de l'espace urbain à l'écran. Ils estampillent la ville entière comme un espace de réclames, de ventes et un vaste marché américain, bien davantage que ne le font les films hollywoodiens de la période.

La Gran Vía réhabilitée à l'écran, un bouleversement politique

Pour autant, l'essentiel du marquage qui, ici, désigne un processus de transformation imaginaire et radical tient aussi en grande partie à une part importante de l'architecture madrilène. Imposante, étonnante, moderne et toute verticale, en cela si proche de l'archétype urbain américain, *la Gran Vía* parcourue en tous sens et de multiples fois dans ce film se compose pour l'essentiel de très grands immeubles conçus et construits dans le style des années 1925/1930, sur le modèle Art déco américain. De ce point de vue, le film de Rafael J. Salvia – et les deux autres films également bien que dans une moindre mesure – réhabilitent à l'écran une architecture antérieure au régime franquiste et sur laquelle producteurs et réalisateurs peuvent s'appuyer pour américaniser fortement la capitale.

Rafael J. Salvia suit tout l'axe de la Gran Vía qui s'ouvre à l'angle de la rue d'Alcalá, passe par le Callao et se poursuit jusqu'à la Place d'España. Là, deux nouveaux édifices colossaux font écho à l'architecture verticale de la Gran Vía des années 1920/1930. D'une facture 1950, construits à partir de 1950-1953, ils sont achevés en 1958. L'Edificio España et la Torre de Madrid conjuguent au plan des signifiants le pays à sa capitale (España et Madrid seraient ici tout un). Ils forment tous deux le point culminant de cette verticalité somptueuse, terme de toute l'avenue et point de mire contemporain. Ces deux édifices pourraient bien être considérés au plan du marquage comme une « trace ⁵⁰⁰ », délibérément inscrite dans la pierre en signe du rapprochement du régime franquiste avec son nouvel allié américain, acté par les Pactes de Madrid en 1953. Signe également des temps, ils dépassent en hauteur l'édifice de la Telefónica, construit en 1929 par Ignacio de Cardenas, le plus haut édifice d'Europe jusqu'en

⁵⁰⁰ Selon Thierry Bulot et Vincent Veschambre, la trace se différencie de la marque, en ce qu'elle est intentionnelle, renvoie à un passé, l'actualise, y compris en son absence et garantit une fonction de témoignage. Ainsi écrivent-ils : « Elle est intentionnelle, produite et pensée pour être une marque, c'est-à-dire pour rendre visible une qualité, un signe distinctif, c'est-à-dire pour rendre visible une qualité un attribut de la personne, de la chose ou de l'espace marqué. » dans - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* - Paris, l'Harmattan, 2006, Paris, p. 25.

1948⁵⁰¹. Dorénavant, l'Edificio España avec la Torre de Madrid seront à leur tour les deux gratte-ciel les plus hauts d'Europe et le resteront jusqu'en 1967. Présent dans les trois films produits par José Luis Dibildos et Pedro Masó, l'Edificio España est dans *Las Chicas de la Cruz Roja* une constante visuelle, qui ouvre et ferme toute l'architecture de la Gran Vía lors de la dizaine d'allers-retours des quatre jeunes femmes le long de cette avenue.

La Gran Vía, l'héritage des années 1930 : tout de la grande Amérique

Les travaux de construction de la Gran Vía, qui réunit trois tronçons d'avenue dans un même axe, furent inaugurés par le roi Alphonse XIII le 3 mars 1910. Ils s'achevèrent pour la plupart d'entre eux en 1931 et leur progression fut interrompue par la Guerre Civile. « *Fue una obra faraónica por sus dimensiones materiales*⁵⁰² », indique Isabel Gea Ortigas, et dès l'origine, la Gran Vía se convertit en un espace commercial très sélect. Le premier tronçon regroupait les magasins les plus distingués, les bars les plus courus de la capitale. La Gran Vía était de plus un haut lieu des entreprises et établissements financiers cosmopolites, la plupart des tours étaient en effet financées par des banques qui installaient leur siège au rez-de-chaussée et louaient le restant des espaces et étages à des magasins, des cinémas et des hôtels⁵⁰³. Le second tronçon comptait, lui, l'essentiel des grands cinémas et des bars, notamment les premiers bars américains, tel *El Chicote*⁵⁰⁴. Le troisième tronçon, enfin, arborait une signature architecturale beaucoup plus moderne, qui correspondait selon l'auteur : « *...al movimiento moderno que se estaba desarrollando en Europa y Norte América. El edificio Coliseum es buen ejemplo de evocación de los rascacielos americanos*⁵⁰⁵. »

Isabel Gea Ortigas rapporte que pour Ernest Hemingway « *...la Gran Vía era una mezcla de Broadway y de la Quinta avenida*⁵⁰⁶. » La concentration de beaux et grands magasins et de cinémas constitua les deux grandes nouveautés qui lui conféraient un cachet cosmopolite, américain et qui attirait les foules. On comptait notamment les cinémas *Palacio de la Música, Avenida, Callao, Palacio de la Prensa, Rialto, Capitol, Coliseum*. La création de tous ces

⁵⁰¹ GEA ORTIGAS, Isabel - *La Gran Vía. Cien años de historia – Op. Cit.* p. 160.

⁵⁰² GEA ORTIGAS, Isabel - *IBID.* p. 75.

⁵⁰³ *IBID.* p. 97.

⁵⁰⁴ *IBID.* p. 119.

⁵⁰⁵ *IBID.* p. 70, 71.

⁵⁰⁶ *IBID.* p. 98.

cinémas était, semble-t-il, l'élément marquant de ce changement radical qui bouleversa la vie des Madrilènes, « *La Gran Vía prácticamente nació con los cines. A partir de los años treinta, la Gran Vía se convirtió en "la calle de los cines" por excelencia, donde se estrenaban las películas españolas y extranjeras.* » L'avenue fut par conséquent la première à être construite pour y accueillir la circulation automobile. Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, les allers-retours constants soit en autobus, soit dans le coupé sport américain ou encore la pose prise par les quatre jeunes filles devant un photographe assis sur la calandre d'une cylindrée américaine réactualisent cette alliance.

L'avenue Vitrine : un puissant et très américain marquage présence

La Gran Vía representó la llamada «Calle-escaparate» sobre todo destinada al comercio de lujo en el primer tramo, los otros dos, destacaron por ser el principal punto de atracción de ocio por su abundancia de cines y bares americanos, construyendo el paseo de moda en el centro de Madrid entre 1940 y 1960, écrit Isabel Gea Ortigas.

Elle est également le centre nerveux des affaires avec la présence des grandes enseignes américaines : *Ford, Chrysler, General Motors, Cadillac-Oldsmobile, Buick, Nash y Studebaker*, et l'auteur poursuit : « *Los primeros grandes escaparates se hicieron precisamente para la exposición de automóviles, donde la gente podía contemplarlos con amplitud ya que las aceras eran anchas*⁵⁰⁷. » Sont présentes également les enseignes de *Electrolux, Frigidaire et General Electric* pour les biens de confort domestique expérimentés par les catégories les plus aisées, *Westinghouse, Zenith et AEG*, pour les radios, *Olivetti* pour les machines à écrire, *Kodak, Columbia Gramophone Company*, et enfin les bars et restaurants américains, tels que *El Chicote*, où Ava Gardner se rendait fréquemment, et le *Hollywood, La Granja Florida, le Keller Club*, ouverts à toute heure pour y accueillir ceux qui se rendaient au cinéma ou qui sortaient des bureaux des grandes entreprises⁵⁰⁸. New York en miniature, telle est la Gran Vía, un concentré d'architecture à l'américaine pour un mode de vie à l'américaine, avec la trilogie urbaine des magasins pour l'abondance de biens, des cinémas et des stars pour l'abondance de rêves, des grandes entreprises et enseignes pour l'abondance des affaires, une artère essentielle en somme qui bat l'amble du tempo américain. L'artère s'accomplit dans une vive allure qui garantit tous les transports, financier, culturel, amoureux, bien entendu

⁵⁰⁷ *IBID.* p. 99,100.

⁵⁰⁸ *IBID.* p. 100.

La verticalité, image source du cinéma américain

L'empreinte verticale de la ville correspond également à un canon du cinéma américain que l'on trouve dans *The Crowd – La foule* (1938) de King Vidor, *Love Affair – Elle et lui* (1937 et 1957) de Léo McCarey, *Fountainhead – La source vive* (1949) de King Vidor, puis par rayonnement dans *On the Town – Un jour à New York* (1949) et *It's Always fair weather – Beau fixe sur New York* (1955) de Stanley Donen et Gene Kelly, dans *Sabrina* (1954) de Billy Wilder, dans *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes* (1953) de Howard Hawks, dans *The Seven Years Itch – Sept ans de réflexion* (1955) de Billy Wilder, dans *Funny Face – Drôle de frimousse* (1957) de Stanley Donen, enfin dans *Bell, Book and Candle – L'adorable voisine* de Richard Quine. *Las chicas de la Cruz Roja* se situe dans une tendance lourde du cinéma américain qui va également perdurer outre-Atlantique ; elle sera de mise dans les films tels que *Some Like It Hot – Certains l'aiment chaud* (1959) de Billy Wilder ; *North By Northwest – La mort aux trousses* (1960) d'Alfred Hitchcock ; *Let's Make Love – Le milliardaire* (1960) de George Cuckor ; *The Apartment – La Garçonnière* (1961) de Billy Wilder ; *Breakfast at Tiffany's – Diamants sur canapé* (1961) de Blake Edwards. Cette érection urbaine qui s'accompagne d'une écriture du vertige pose une ville imaginaire augmentée, bien supérieure à la ville réelle, une ville avec laquelle, comme le souligne Thierry Jousse dans *La ville au cinéma*, à propos de New York :

... on subodore que dans nos représentations, elle (la ville réelle, la ville debout avec son rush incessant) s'estompera au profit de la ville rêvée, plus prégnante, plus forte grâce aux images de l'écran. La magie, l'immatériel, l'imaginaire de cette seconde ville défient en magnitude et puissance la ville réelle. Comment cette imposition des images, des mots, de la musique sur la réalité se produit-elle ? (...) Pourquoi lorsque nous regardons New York réel ne saurions-nous faire abstraction des représentations que des grands créateurs ont fabriquées pour nous, au point que ce sont des strates, des fragments, des souvenirs de films qui s'interposent entre notre regard sur un parc, une rue, une nuit, un automne à New York et l'impression qui se fabrique et s'imprime en nous⁵⁰⁹ ?

Sans doute cette vision imaginaire et augmentée de Madrid a-t-elle contribué à imprimer auprès des spectateurs madrilènes l'orgueil et la fierté de contempler les plongées et contre-plongées d'une magnitude aussi impressionnante qu'oubliée car si longtemps remise. Les tours madrilènes font retour à l'écran et l'intensité de l'imaginaire américain dont elles se nourrissent, rappelle en effet l'enjeu du marquage architectural. « Avec le marquage

⁵⁰⁹ BODY-GENDROT, Sophie – « New York, un État Uni » – Dans – *La ville au cinéma*, Encyclopédie sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot – Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2015, p. 509.

architectural nous sommes du côté du pouvoir et ce qui va de pair, nous nous inscrivons dans la durée. » précisent Thierry Bulot et Vincent Veschambre⁵¹⁰. Sur le plan urbain, s'y exprime, d'une part, le pouvoir du régime franquiste dans la désignation redondante de l'alliance avec les États-Unis, mais d'autre part, le caractère ductile dudit régime car si les allers-retours permanents des personnages semblent d'une fluidité évidente dans le film de Rafael J. Salvia, rien n'est plus novateur sous le franquisme que cet engouement pour la Gran Vía. Honnis, fustigés, décriés par les phalangistes et les franquistes de la première heure, la Gran Vía, son architecture, son mode de vie et tout ce qu'elle représentait de progressiste, de cosmopolite, d'ouvert sur le monde et surtout d'américain furent mis au ban par les phalangistes et les idéologues du régime franquiste de la première heure, notamment lors de la reconquête de la capitale dans les années qui suivirent la victoire des nationalistes du primo franquisme. Le tour de force du film de Rafael J. Salvia est aussi dans cette reprise, cette confirmation et exaltation de cette architecture cosmopolite, hyper technologique et connectée à l'international. Notons que la création architecturale de la Torre de Madrid est là encore une copie presque conforme, reprise dans des plans de cinéma d'un building new-yorkais, signature urbaine autant que cinématographique qui se trouve dans les films américains bien antérieurs à la fin des années 1950 et notamment dans *Fontainhead – La source vive* (1949) de King Vidor.

Des matériaux très politiques

Dans cette entreprise d'américanisation à outrance de Madrid, *Las chicas de la Cruz Roja* reprend et réactualise une réalité d'abord urbaine de la capitale des années 1930. Il porte à l'écran et ramasse ainsi la mise de ce théâtre urbain élancé, libre et joyeux de la République d'avant-guerre. Le film suture les décennies avec la mise en relief des marquages traces de El Edificio España et de La Torre de Madrid et referme les écarts de dissension politique pour s'ancrer tout entier dans la modernité de la nouvelle alliance avec le grand vainqueur mondial. Or, cette suture, pour invisible qu'elle soit à l'écran, n'en constitue pas moins un bouleversement politique de taille dans les marquages urbains de prédilection qu'affectionnent les phalangistes et les franquistes. La profonde réhabilitation d'un tel patrimoine architectural, à l'œuvre dans le film de Rafael J. Salvia n'est rien moins qu'évidente. La très américaine Gran

⁵¹⁰ BULOT, Thierry ; VESCHAMBRE, Vincent - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* - Op. Cit.

Vía et son architecture Art déco représentaient pour les franquistes et les phalangistes des années 1940 la période abhorrée et fortement fustigée du Madrid des années 1925/1931 : la capitale progressiste, affairiste, industrielle, celle qui marque la période qui a connu l'émergence de la classe ouvrière, dont la présence de plus en plus importante aux franges du tissu urbain s'impose dans la vie politique, en façonne l'agenda électoral lui-même avec la proclamation emblématique de la II^e République en 1931. Álvaro Cunqueiro traduit parfaitement cet état d'esprit lorsqu'il écrit à propos de la ville moderne « *Babel o la ciudad* », article publié dans le numéro 24 de la revue phalangiste *Vértice* :

*La ciudad crece, se extiende. Y lo traga todo. La ciudad devora al hombre, lo aísla, le roe todo lo que tiene de hombre y con lo que ha triturado levanta esas casas inmensas, construye esas grandes avenidas, se ciega, aprieta el aire. Es el gran pecado que hay que combatir, quedarán las babeles como recuerdo de un gran crimen*⁵¹¹.

À cet égard, les matériaux qui composent les édifices Art déco de la génération des 25 deviennent eux-mêmes très politiques. Le béton, le verre, l'acier, le ciment utilisés représentent eux aussi les courants idéologiques durant lesquels les édifices se sont érigés. Béton et ciment seront rejetés comme métonymie des idées qu'ils étayent. Ainsi le précise Fernando Castillo : « *En este rechazo de los modernos materiales de construcción como el cemento y el hormigón, hay también un rechazo no poco nativista de la ciudad contemporánea y de la sociedad industrial, reflejada en el capitalismo y en el comunismo. Ni Moscú ni Nueva York eran para Speer modelos en los que mirarse*⁵¹² . » Il en ira de même pour le ciment, comme l'attestent les propos de Ernesto Giménez Caballero⁵¹³, rapportés par Fernando Castillo : « *El cemento es*

⁵¹¹ Revue phalangiste *Vértice*, n° 24.

⁵¹² *IBID.* p. 336.

⁵¹³ Ernesto Giménez Caballero (2.08.1899 – 14.05.1988) : qualifié par Juan Manuel Bonet de l'homme-orchestre des avant-gardes historiques espagnoles, fondateur de la *Gaceta literaria* en 1927, consacrée aux trois générations littéraires de 98, de 14, de 27, féru de surréalisme et de cinéma, fondateur du premier ciné-club avec Luis Buñuel en Espagne, il rejoint la chaire de littérature à l'Institut del Cardenal Cisneros à Madrid en 1935. Il est l'un des premiers intellectuels à adhérer aux conceptions fascistes, il rencontre Mussolini une première fois en mars 1930, et en 1934, au Congrès des groupes fascistes réuni à Montreux, il négocie l'aide économique du régime de Mussolini à la Phalange espagnole. Partisan de la réunification de la J.ON.S et de la Phalange dès 1934, une fois le coup d'État des militaires nationalistes espagnols de juillet 1936, il fuit Madrid, rejoint Mussolini puis de Rome gagne Salamanque, où le général Franco le met sous les ordres du général Millán-Astray avec pour mission d'élaborer l'appareil de propagande du quartier général du régime. Il écrit et collabore avec l'ensemble de la presse franquiste durant la Guerre Civile, et en particulier

« *Jerarquía* » dirigée à Pamplune par Fermín Yzuriaga, prêtre phalangiste, et « *Vértice* », la revue nationale de la Phalange, éditée et publiée à San Sebastián à partir de 1937. En avril 1937, il écrit le discours prononcé par le général Franco qui annonce l'unification du Phalangisme et du Carlisme, promulguée par Décret édicté et signé par Ramón Serrano Suñer, premier ministre de l'Intérieur du gouvernement Franco après la victoire des nationalistes et beau-frère du Généralissime. À l'issue de la Guerre Civile, il rejoint sa chaire de littérature espagnole à l'Institut Cardenal Cisneros et publie à partir de 1940 *Lengua, literatura de España y su Imperio*, en sept volumes. Lors d'un second voyage en Allemagne en décembre 1941, il émet l'idée auprès de Joseph Goebbels, ministre de la Propagande du III^e Reich de 1933 à 1945, du mariage entre Adolph Hitler et Pilar Primo de Ribera,

la expresión del comunismo, pero también del capitalismo americano ; es Moscú y Nueva York a su tiempo (...) es un material ajeno a lo español, pues en una pared de cemento no se puede colgar un crucifijo. » Selon Ernesto Giménez Caballero, l'essence du style et du matériel de construction espagnols s'ancre dans l'univers impérial : *« Este estilo imperial se identificaba con los Austrias, combinando piedra, pizarra, ladrillo, es decir lo romano, lo germánico, y lo mudéjar. Características que lo facultaban para ser el estilo del Madrid de la Victoria »*⁵¹⁴.

Concentré de l'architecture, le gratte-ciel des années 1920-1930, dénommé el « Racionalismo », est emblématique de l'architecture de la Gran Vía qui privilégie hauteur, lumière, ensoleillement, grands thèmes des architectes de la « génération des 25 ». Très inspirés de l'avant-garde expressionniste de l'Art déco et du style international, ce courant est favorable aux nouveaux matériaux, tels que le béton armé, le verre, l'acier. La nouvelle tendance déclinait des façades lisses et à l'intérieur, des espaces amples, ouverts, aux volumes épurés⁵¹⁵. Les travaux de la Gran Vía, commencés en 1904, suivant le projet des architectes José Lopez Sallaveri et Francisco Andrés Octavio, s'étaient achevés en 1931. Or, ces principaux édifices, présents de multiples fois à l'écran dans le film de Rafael J. Salvia, sont les édifices les plus représentatifs de ce quartier madrilène. Ainsi, dès l'entrée de la Gran Vía, respectivement du trottoir de gauche vers le trottoir de droite, selon le schéma ci-dessous, les quatre jeunes filles longent : el Edificio Metrópolis, el Edificio Gran Peña, el Edificio Grassy, el Casino Militar, la Telefónica (premier gratte-ciel), el ciné Callao, el Edificio Minarettes, el Cine Capitol, el Palacio de la Prensa. Leurs architectes furent, entre autres, Antonio Palacios, Modesto López Otero, Anasagasti et Secundino Zuazo.

Soulignons-le, l'ensemble de ces lignes et de ces matériaux de la « Génération des 25 » ne correspondait en rien aux canons de l'architecture promue par le régime lors du primo franquisme, bien plus enclin à privilégier ceux de la royauté de Felipe II, en référence à l'Empire et à la lignée des Habsbourg. Fernando Castillo le rappelle dans *Los años de Madridgrado* : à l'issue de la Victoire de 1939, les phalangistes étaient très favorables à la création d'une capitale impériale, conforme aux théories d'Albert Speer⁵¹⁶ : *« Se trataba – écrit-*

sœur du fondateur de la Phalange et secrétaire générale de la Section féminine de la Phalange, aux côtés du général Franco de 1939 à 1974, afin de rénover la dynastie hispano-autrichienne. Par désignation du général Franco, il fut représentant du Parlement franquiste depuis sa création en 1943, jusqu'à la législature de 1955.

⁵¹⁴ *IBID.* p. 399.

⁵¹⁵ GEA ORTIGAS, Isabel - *Madrid guía visual de arquitectura – Op. Cit.* p. 128 à 132.

⁵¹⁶ Architecte au service d'Adolph Hitler sous le III^e Reich.

il – de una mezcla de El Escorial, de la Ciudad de la Exposición Universal de Roma y de la Cancillería del Reich a imitación del Gross Berlin ⁵¹⁷». Sur le modèle des *Nuevos Ministerios*, œuvre d'avant-guerre de Segundino Zuazo, se trouvaient privilégiés la monumentalité, la vocation impériale, le culte de la personnalité, et la célébration des épisodes de l'histoire glorieuse⁵¹⁸. Les matériaux valorisés en étaient la brique, les linteaux de pierre, l'ardoise, comme le rappelle Fernando Castillo : « *el cemento es la expresión del comunismo, pero también del capitalismo americano ; es Moscú y Nueva York a su tiempo [...] es un material ajeno a lo español, pues en una pared de cemento no se puede colgar un crucifijo.* », et selon Ernesto Giménez Caballero, aux yeux duquel « *este estilo imperial se identificaba con los Austrias, combinando piedra, pizarra, ladrillo, es decir lo romano, lo germánico, y lo mudéjar. Características que lo facultaban para ser el estilo del Madrid de la Victoria*⁵¹⁹. » Ainsi, à l'issue de la victoire des nationalistes, l'architecture devient un des axes essentiels de l'affichage politique. Zira Box le rappelle avec insistance, il convenait de raser les monstruosités libérales des décennies précédentes qui s'étaient traduites par des architectures individualistes. À ce titre, la Gran Vía symbolisait le désastre d'un siècle de libéralisme architectural⁵²⁰. Elle cite encore une fois Ernesto Giménez Caballero qui s'exclamait alors : « *Qué drama madrileño el de la Gran Vía ! ¡Cómo luchan en ella la piedra, el ladrillo y el aire y el suelo y la gracia de Madrid contra el hormigón armado, contra el asiatismo mesopotámico y rascacielos de su arquitectura anti española*⁵²¹ ! ».

⁵¹⁷ CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Los Años de Madridgrado* - Madrid, Fórcola ediciones/Siglo XX, 2016, p. 391.

⁵¹⁸ « *La littérature nationaliste va tisser séré une aversion envers Madrid, inversement proportionnelle à la puissance du désir dont elle est l'objet. Sous la plume d'Agustín de Foxá, de Francisco Camba, d'Edgar Neville, d'Ernesto Giménez Caballero et d'Álvaro Cunqueiro, Madrid devient la capitale pervertie, ensauvagée, traîtresse et envahie, étrangère à elle-même. Soviétisée, elle est « la checa » qui a abandonné son essence espagnole, et qui se fourvoie dans la plèbe, la révolution et le communisme, telle que la décrit Tomás Borrás dans son roman intitulé, précisément, Checas de Madrid. À ce versant obscur, les mêmes auteurs qui abominent la modernité et « sont prisonniers d'une nostalgie impossible » selon l'auteur, opposent le modèle politique idéal de « la Villa y Corte » : celui de la Régence de la Reine Marie-Christine. « El Madrid de finales del siglo XIX, una villa tradicional en la que no había obreros, sino menestrales, en la que las clases populares convivían con los patronos, en un ambiente de sainete y de alegre camaradería. », un Madrid d'avant la perte finale de l'Empire, d'avant la crise de 1929, d'avant les grèves des anarchistes et d'avant l'avènement de la République. La capitale aurait, en somme, le pouvoir de gommer sa propre histoire. » in « *Los Años de Madridgrado* » par Azcona Marguerite, in *Cahier de civilisation espagnole contemporaine*, Comptes rendus, Automne 2017, paragraphe 38.*

⁵¹⁹ CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Los Años de Madridgrado* - Op. Cit., p. 399.

⁵²⁰ BOX VARELA, Zira – *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* – Tesis - Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Madrid, 2008 – ISBN: 978-84-692- 0998 – 1. p. 362. Thèse En ligne :

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/8572/> - <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91725>

⁵²¹ GIMENEZ CABALLERO, Ernesto - *Madrid nuestro* – Madrid, Vicesecretaría de Educación popular, 1944, p. 176, in Box Varela, Zira - *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* Op.cit, p. 362.

Suture temporelle et découpage spatial au montage

Pour autant, d'une décennie à l'autre, les alliances ont changé et avec elles se trouvent de nouveau à l'honneur, à la ville comme à l'écran, ces composants hier relégués, aujourd'hui mis en exergue, tout comme l'architecture qui leur correspond. La valorisation constante de La Gran Vía dans le film de Rafael J. Salvia témoigne de ce que gratte-ciel, matériaux de béton, acier et verre, si liés aux années Trente, à la République et à la modernité industrielle, symbolisent de nouveau dans l'Espagne de la fin des années cinquante la modernité américaine revendiquée par l'État pour la ville. Par cette opération de suture, le film de Salvia célèbre à l'adresse du public espagnol l'alliance des deux grands vainqueurs. Ainsi, à l'instar de son nouveau grand allié américain, Madrid affirme se tenir, elle aussi, droite et debout, érigée au-dessus d'un monde occidental détruit il y a peu, en ruine il y a peu, en guerre il y a peu et comme lui dans la lumière zénithale de la victoire. Monde moderne, monde en paix et monde joyeux, sa verticalité dans la gémellité soulignée à l'écran avec l'allié américain contemple une fois encore sa victoire, au ciel comme au sol. Confirmant l'ancrage de l'Espagne dans la culture américaine, le film de Salvia conforte l'alliance des deux grands vainqueurs, l'un de la Seconde Guerre mondiale, l'autre de la guerre civile, qui avancent de conserve pour diffuser, par-delà les idéologies, le bonheur chronique du nouveau monde, et la mobilité du libre-échange.

Or, pareille réhabilitation, si importante soit-elle, fait tout de même l'impasse à l'écran sur certains édifices : ceux qui précisément furent trop marqués par l'histoire récente et le sceau des républicains. À cet égard, deux édifices des années Trente, forts symboles d'une architecture d'avant-garde américaine mais très marqués par l'avènement de la République et de la Guerre Civile, sont restés dans l'ombre dans le film de Rafael J. Salvia. Il s'agit de La Telefónica et de El Carrión-Capitol. Le front de guerre entre les nationalistes et les républicains se trouvait tout près de la Gran Vía et à une encablure de Rue Princesa. Madrid, capitale républicaine, résiste de 1936 à 1939 au coup d'État des nationalistes. Régulièrement bombardée depuis la Casa de Campo par les troupes franquistes, La Telefónica, avec ces 89,30 mètres, le bâtiment le plus haut de la ville en 1936-1939, constituait par conséquent un observatoire militaire républicain de premier ordre⁵²² ; l'édifice n'apparaît pas à l'écran de *Las chicas de la Cruz Roja*, hormis dans un plan très large du travelling aérien du générique du film. Le second, El Carrión ou encore dénommé El Capitol, dont la construction commença le jour même de la proclamation de la II^e République, le 11 avril 1931, tout proche de l'hôtel Florida, centre des

⁵²² *IBID.* p. 172.

correspondants internationaux où logeait Ernest Hemingway en qualité de correspondant de guerre en 1937⁵²³, devint de ce fait une sorte de quartier général des photographes et journalistes étrangers qui couvraient la guerre, depuis le dernier étage de son étonnante proue arrondie. Ainsi le décrit Fernando Castillo:

*Desde sus ventanas, los periodistas tomaban notas para sus crónicas, al tiempo que contemplaban las posiciones de los sublevados, prácticamente dentro de la ciudad. Mientras fotógrafos como Juan Pando, corresponsal gráfico en Madrid de la agencia americana Associated Press, tenía en el Capitol uno de los cuarteles generales, lo que le permitió conseguir instantáneas memorables como la que recoge el momento en que estallaba un proyectil de artillería ante la puerta de la Telefónica*⁵²⁴.

Quant aux salles de cinéma situées à l'intérieur du Capitol, elles diffusèrent les grandes épopées prolétariennes et les films de propagande soviétique durant les jours de siège les plus intenses, et devinrent le centre de la propagande républicaine, contrôlée par le Parti Communiste. Fernando Castillo le rappelle: *“Los grandes carteles anunciadores de las películas rusas se confundían con los dedicados al esfuerzo de guerra en una de las fachadas más modernas de la urbe, sintetizando estilos artísticos y dando lugar a una visión que debía ser espectacular*⁵²⁵.” Dans le film de Rafael J. Salvia, cet édifice si emblématique de Madrid est littéralement décapité à l'écran dans un plan américain où trois des quatre jeunes filles posent pour être photographiées devant l'édifice lui-même. Avec un plan coupé à hauteur de leur tête, la proue arrondie du *Carrión* qui pendant la Guerre Civile joua le rôle de « l'œil de New York » – pour parodier l'expression « œil de Moscou » – n'a, quant à elle, pas eu droit de cité avec Rafael J. Salvia.

La fiction annonciatrice d'une actualité scintillante et spectaculaire

Quoi qu'il en soit, la réhabilitation de l'architecture des années 1930 se voit ici amplement confirmée par la construction, à la fin des années quarante et au cours des années 1950, de l'Edificio España qui s'achève en 1953, puis, à partir de 1954, de la Torre de Madrid qui s'achève, elle, en 1960. C'est cette dernière – la Torre de Madrid – qui apparaît comme point de mire urbain dans les trois films du corpus et de manière bien plus insistante encore

⁵²³ GEA ORTIGAS, Isabel - *La Gran Vía cine años de historia – Op. Cit.* p. 66.

⁵²⁴ CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Madrid y el arte nuevo 1925-1936. Vanguardia y arquitectura-* Madrid La Librería, 2011, p. 265

⁵²⁵ *IBID.* p. 266.

dans *Las chicas de la Cruz Roja*. Face à un vide d'informations et de documents sur l'histoire de ces deux constructions qui marquent la fin de la Gran Vía⁵²⁶, force est d'articuler celui-ci à des éléments contextuels et théoriques pour en dégager un sens. Concernant les éléments contextuels, nous en voyons trois. En premier lieu, il y a la construction elle-même des deux gratte-ciel, qui s'enchaîne. Tous deux sont édifiés quelques années seulement avant, puis dans la continuité des Pactes de Madrid. La construction du premier – l'Edificio España 1948/1953 – correspond au moment où se tiennent les négociations d'approche et de préparation des Pactes entre l'Espagne et les États-Unis. La construction des deux édifices s'inscrit dans la continuité des accords signés avec les États-Unis, l'installation des bases militaires et le débarquement de Hollywood à Madrid. L'un et l'autre sont signés par les frères Ostamendi Machimbarrena⁵²⁷ qui travaillent pour le compte de la Compañía Madrileña urbanizadora, compagnie qu'ils avaient eux-mêmes fondée. Ces deux gratte-ciel portent pour le premier le nom générique du pays tout entier, pour le second celui de la capitale qui en est sa métonymie. En second lieu, et cette fois sur le plan architectural et cinématographique, les deux gratte-ciel madrilènes correspondant très exactement à la silhouette de deux gratte-ciel empruntés au cinéma américain : pour l'Edificio España, on pensera bien sûr au plan matriciel de *The Crowd – La foule* (1939) de King Vidor et pour la Torre de Madrid, il est loisible d'en voir la silhouette dans *Fountainhead – La source* (1949), du même King Vidor ; la signature visuelle est ici aussi celle du même réalisateur américain, c'est dire l'importance de l'image qui semblerait fonder l'existence même des tours. En troisième lieu, sur le plan politique, la construction des deux tours, qui s'inspirent de l'école d'architecture de Chicago, correspond à une modification radicale des coordonnées politiques pour l'Espagne et à un rapprochement en cours et consolidé avec « l'ennemi d'hier », les Américains.

Enfin, sur le plan théorique, le pouvoir semble donner là son accord et prendre délibérément ses marques dans ses nouvelles amitiés. Pour reprendre les propos de Thierry Bulot et de Vincent Veschambre, il « *se met en scène à travers des édifices de prestige* ».

⁵²⁶ Nous n'avons trouvé aucun document un tant soit peu renseigné sur les différents moteurs de recherches de la BNE, Casa Velásquez, BIS, BNF, HISPANIA et SUDOC.

⁵²⁷ José María Ostamendi Machimbarrena, ingénieur, et son frère Julian, architectes, ont été également très actifs dans la réalisation du troisième tronçon de la Gran Vía, notamment avec la construction de l'édifice Lope de Vega au 53, 55, 57, 59 de la Gran Vía. Si Joaquín avait collaboré avec Antonio Palacios pour la construction du Palacio de Comunicaciones (1907-1919), Julian, lui, avait eu l'opportunité de concevoir et réalisé el Edificio Titanic (1919-1921) avec l'architecte Casto Mendez-Shaw qui collabora lui-même avec Antonio Palacios pour l'édifice du Circulo de Bellas Letras, situé en face de la Gran Vía, et avec Pedro Muguruza pour l'Edificio Coliseum (1930), Gran Vía. Tous étaient sortis de l'École d'Architecture.

Respectivement d'une hauteur de 117 et de 142 mètres, les deux édifices sont le point le plus haut d'Espagne et d'Europe et disent la volonté du régime de constituer une trace dans le tissu urbain de la capitale, trace destinée à devenir une marque distinctive durable de Madrid. C'est bien de cette volonté dont rend compte le film *Las chicas de la Cruz Roja*, avec la présence du drapeau espagnol qui figure à l'écran, et qui flotte sur la Torre de Madrid dans l'un des plans presque fixe sur le gratte-ciel. Ce symbole du drapeau, Walter Benjamin l'interroge de la façon suivante : « *Le drapeau au-dessus du monde. La hampe du drapeau – une tour jusqu'au ciel (Babel). A-t-on conçu autrefois les hampes de drapeaux avec des degrés (comme une tour, non comme une colonne*⁵²⁸). » On notera que les deux derniers étages sont en cours d'achèvement dans le film de Rafael J. Salvia.

La tour constitue bien une trace projetée en qualité de marque dans un futur institutionnel, dont l'envergure internationale sera presque immédiate : un an plus tard, la Torre de Madrid sera définie comme l'ultime objectif du trajet d'accueil et des festivités urbaines réservés au président Dwight Eisenhower dans le protocole de décembre 1958, lors de son arrivée à Madrid.

Un an après la sortie de *Las chicas de la Cruz Roja*, le président des États-Unis joue à son tour le rôle du « marquage présence » dans la ville, à la télévision, dans la presse, dans toutes les actualités internationales, symbolisant l'amicale présence et le soutien de la première puissance mondiale à l'Espagne. Dans un article consacré au film *Bienvenido Mister Marshall* (1953) de Luis García Berlanga et intitulé *Bienvenido Mister Ike*, Luis Deltell Escolar évoque « *l'inconditionnelle amitié* » qui désormais se noue avec l'ennemi idéologique d'hier. À ce titre, il rappelle que l'arrivée, l'accueil et la trajectoire du président américain furent scénarisés à la manière du propre scénario du film de Berlanga : comme un grand spectacle aux allures de carnaval. Le long du parcours de vingt kilomètres entre Torrejon et Madrid, plus d'un million de personnes ovationnaient le cortège, aidées dans leur liesse par les 60 000 petits drapeaux et les 20 000 portraits des deux généraux posant ensemble, distribués à l'encan, un million d'ampoules allumées et trois cent soixante projecteurs installés à Madrid illuminaient la foule, la capitale et les deux chefs d'État, héros de l'actualité du jour. Tout s'est alors joué comme sur un plateau de cinéma, Luis Deltell commente :

⁵²⁸ BENJAMIN, Walter - *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires* - Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 104.

*La llegada de IKE ejemplifica con sus imágenes grandilocuentes este acercamiento total hacia los estadounidenses que ahora son los amigos del norte de América. En ella se utilizan todos los elementos propios del lenguaje cinematográfico, uso de las multitudes, primeros planos de los dirigentes como protagonistas de la narración, los reencuadres utilizando las ópticas variables*⁵²⁹.

La visite prit également des allures monumentales grâce à une architecture commune. Cette Torre de Madrid dit assez la sororité revendiquée depuis les Pactes de Madrid de 1953 jusqu'à l'arrivée, pour la première fois en Europe, d'un président américain, là, au pied du gratte-ciel Place d'España, en bas des 154 mètres de béton armé, d'acier, temple de la technologie américaine, qui s'illuminera dans la nuit avec les lettres du prénom du président Eisenhower : I LIKE IKE. Le président, l'Amérique et la Torre de Madrid forment alors un seul et même corps de chair et d'acier qui éclaire la nuit et porte avec familiarité le diminutif amical du prestigieux invité. De ce point de vue, la Torre de Madrid fonctionne dans un rapport troublant de successions et d'enchaînements entre la fiction cinématographique du film de Rafael J. Salvia et une actualité politique d'envergure. Empruntée à l'architecture autant qu'au cinéma américain, construite en référence à la Gran Vía, la Torre de Madrid, point de mire récurrent dans *Las chicas de la Cruz Roja*, annonce pour ainsi dire avec un an d'avance l'actualité de l'agenda politique en Espagne avec l'arrivée du président américain. Dans le film de 1958, en plein jour, le long de la Gran Vía, dans l'innocence et la pureté d'un parfait ciel bleu et d'un soleil au zénith, les quatre jeunes filles contemplent la Torre. Dans l'actualité politique de 1959, de nuit, dans une ville enluminée, le long de la Gran Vía, le protocole du cortège officiel fait de l'édifice le point d'orgue de l'accueil présidentiel. Avec le général Franco, le général Eisenhower se dirige au pied de l'édifice, sous les ovations de la foule agglutinée. Clou d'un grand spectacle très politique cette fois, chaque étage de la Torre s'enflamme avec une lettre de feu s'inscrivant dans l'embrasure de la fenêtre pour venir déclamer en lumière sur tout le flanc de la façade : « I LIKE IKE ».

L'architecture se met ici à parler et le béton écrit la personne tout entière du président des États-Unis, au cœur de Madrid. C'est dire si l'Amérique est dans la capitale, si elle est la

⁵²⁹ DELTELL ESCOLAR, Luis – « *Bienvenido Mister Ike* », Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Article en ligne :

https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17816/bienvenido_deltell_CIHC_2008.pdf

À la scénarisation cinématographique s'est ajoutée la force de frappe des actualités écrites et télévisées. Les images espagnoles de l'arrivée du Président américain furent les premières sur ce sujet, elles furent par conséquent diffusées par la Televisión Española à travers toute l'Europe, grâce à un accord signé avec Eurovision.

capitale. À la ville comme à l'écran, cette architecture verticale a force d'image, celle d'une relation internationale, elle aussi destinée à tenir debout, comme l'analyse Pierre Legendre :

Faire tenir ce que nous appelons l'État exige les grands moyens théâtraux, et l'Occident rationaliste ne déroge pas à l'expérience de l'humanité en matière d'institutions : il faut y croire, comme on croit à sa propre image. À propos de construction, les architectes antiques parlaient de fermeté, au sens où un bâtiment non seulement doit tenir debout selon les lois de la physique, mais aussi doit avoir l'air de tenir debout ; il a force d'image⁵³⁰.

Trace, marquage et présence fusionnent. Le béton, l'acier et le verre de l'édifice prolongent le corps des deux généraux – celui qui a construit, celui qui est accueilli – en un corps urbain et politique de lumière qui éclaire la nuit⁵³¹. L'appropriation de la ville par les vainqueurs, annoncée dans le film, s'accomplit dans l'actualité ; la victoire est pleine, incontestable, entière, parachevée. Comme l'écrivent Thierry Bulot et Vincent Veschambre : « On pourrait définir le possesseur d'un espace comme un agent qui revendique avec succès le monopole d'usage, de contrôle, de bénéfice etc., de cet espace (...) Dans ce cas toute appropriation serait toujours une appropriation revendiquée avec succès. Quant au marquage, il serait une des façons de signaler cette revendication (ou affirmation) – sans que l'on puisse savoir a priori si c'est avec succès ou pas⁵³². »

Ici, le plein succès du processus est verrouillé par l'histoire, une histoire écrite par les vainqueurs, comme l'a signalé en son temps Walter Benjamin. Deux vainqueurs devant l'histoire sont ici en présence, au pied de cette architecture qui forme l'image qui les assimile et dans laquelle ils se rejoignent.

La Torre de Madrid, l'alliance des deux grands vainqueurs

À la suite de cet événement politique majeur, la Torre de Madrid demeure la trace durable et urbanistique qui témoigne de cette alliance scellée entre les deux chefs d'État qui étaient aussi pour l'heure deux chefs militaires, deux chefs de guerre et deux vainqueurs. Tous les murs de la capitale Madrid avaient arboré des milliers de petits drapeaux américains et les

⁵³⁰ LEGENDRE, Pierre - *Miroir d'une Nation* – Paris, 1996, Arte Edition, les Mille et une nuits, p. 31.

⁵³¹ À un an de distance près entre la diffusion du film de Rafael J. Salvia et la visite du président américain à Madrid, il est à supposer que les agendas politiques étaient déjà fixés. Il est également possible d'envisager dans ce contexte que le film de R. J Salvia se soit déplié de manière à faire écho à cette actualité en préparation, de manière à inscrire également le film dans le sillage de l'impact d'image d'une actualité d'une telle portée politique.

⁵³² BULOT, Thierry et VESCHAMBRE, Vincent (Dir.) - *Mots Traces et marques Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* – Op. Cit. p. 23.

immenses portraits hyperréalistes des deux chefs d'État décoraient les murs de la ville. Signe d'un événement exceptionnel, la fusion de marquage trace et de marquage présence que constitue la Torre de Madrid, passe de l'écran fictionnel du cinéma à la réalité de l'actualité politique ; le passage se fait de manière tout à fait sensationnelle et théâtrale. Les codifications de la fiction cinématographique, à savoir le spectaculaire, valent là aussi pour le politique et réciproquement. Comme l'indique Christian Vivian, l'un des aspects importants de la comédie musicale hollywoodienne résidait dans « *le scintillement du spectacle, qui faisait rêver une population en crise*⁵³³. » Or, ce scintillement spectaculaire se traduit sur le plan protocolaire, grâce notamment à deux références présentes ici en sous-textes : la première est de nature cinématographique et appartient aux archives de Walt Disney⁵³⁴; la seconde tient à LA grande prouesse technologique du tout lumière qui éclaira un jour la nuit du monde, à partir de New York.

La clameur lumineuse dans la nuit madrilène du « *I LIKE IKE* » n'est autre que la reprise du slogan que les studios Disney élaborèrent lors de l'unique campagne électorale présidentielle jamais conçue sous forme de cartoon par la firme. Ce fut la première campagne électorale de Dwight Eisenhower, en 1952 : « *You like Ike, I like Ike, everybody likes Ike...* », est la ritournelle entraînante imaginée pour conduire le sympathique petit personnage de Eisenhower, transformé en héros de dessin animé, suivi par une farandole de citoyens traversant une ville américaine générique, composée de hautes tours, en direction de la Maison Blanche. Après les quatre jeunes héroïnes de *Las chicas de la Cruz Roja*, ce sont deux anciens chefs de guerre qui désormais évoluent dans le même lieu, arborant le sourire amical de la détente. Madrid confirme ici l'adoption d'Eisenhower, de l'Amérique et de Walt Disney avec ce cortège d'images qui les consacrent aux yeux du monde.

Quant à la prouesse de l'illumination inattendue et spectaculaire de la Torre de Madrid en pleine nuit, elle renvoie à la prouesse initiale et matricielle de l'Empire State Building qui marqua le monde le 1^{er} mai 1931. L'ensemble de l'édifice de 444 mètres de haut, flèche comprise, situé au cœur de Manhattan à New York « incendia » la nuit, lors de son inauguration.

⁵³³ VIVIANI, Christian - *Entre Survivre et perdre pied, le casting d'un musical*, dans *Comédies musicales. La joie de vivre au cinéma. Sous la direction de N. T. Binh – Op. Cit.* p. 82.

⁵³⁴ La campagne présidentielle américaine de 1952, conçue par les studios Walt Disney.
En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=U3SOrYfl_ng

Grâce à la simple pression sur le bouton, impulsée depuis Washington⁵³⁵ par le président américain de l'époque, Herbert Hoover, l'ensemble de la tour Art déco s'illumina et illumina le ciel. L'Empire State Building fusionnait désormais la prouesse du gratte-ciel avec l'idée d'une indépassable technologie⁵³⁶, faisant du gratte-ciel une sorte de phare démultiplié au-dessus du monde, cet au-dessus du monde que les photographies de Charles Ebbets avaient révélé au monde en 1932. Avec la Torre de Madrid illuminée en l'honneur de l'Amérique, Madrid partage désormais à la ville comme à l'écran la « *Hantise américaine* », celle « *que les feux s'éteignent*⁵³⁷. »

Une capitale de tours et de haute technologie

La modernité de Madrid à l'écran s'appuie sur la puissance, la jeunesse, et la technologie des tours qui assurent de la sorte une plongée vers le futur. Symbole d'autorité, les tours imposent d'abord autant qu'elles s'imposent. Elles érigent autant qu'elles figent. Comme l'analyse Michel de Certeau à propos de New-York, elles « *composent une gigantesque rhétorique de l'excès dans la dépense et la production*. ». De fait, elles imposent une vision panoramique très présente dans l'*incipit* du film qui, d'une certaine façon, comme à « *Manhattan continue de construire la fiction (...) qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité*⁵³⁸. » Et si, en bas, les habitants qui font la ville écrivent ce qui ne se voit pas d'en haut, dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, la vision d'en bas renvoie en revanche sans arrêt à la monumentalité d'en haut. Les deux modes de focalisation – bas et haut – fonctionnent en boucle, en circuit fermé ne produisant aucune dissonance. Les tours et les actrices sont jeunes les unes comme les autres et appartiennent de fait à un temps nouveau. Les tours ouvrent sur la haute technologie, les jeunes filles ouvrent les portes de tous les espaces où se concentre la haute technologie de la capitale. Prouesse technologique, concentré d'innovation, tel était déjà le cas de la *Telefónica*, comme le rappelle Isabel Gea Ortigas. Lors de la construction en 1924 de cette filiale de la société nord-américaine *International Telephon and Telegraph* (ITT), une palissade annonçait la création d'une centrale

⁵³⁵ Illumination de l'Empire State Building, la nuit de son inauguration : https://youtu.be/JrrO_luMvCA

⁵³⁶ <https://youtu.be/U8Of5EAkFX8> La construction du Rockefeller center avec les photos de Charles Ebbets publiées le 29 septembre 1932 dans le NYHT

⁵³⁷ BAUDRILLARD, Jean – *Amérique* – Op. Cit. p. 51.

⁵³⁸ DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre- *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire*- Paris, Éditions Folio Gallimard, 1994, p. 140, 141.

téléphonique automatique d'une capacité de 40 000 lignes⁵³⁹. Au point par ailleurs que le téléphone envahit lui aussi l'espace scénique de *Las chicas de la Cruz Roja*. L'objet est partout : dans la rue, dans les kiosques, à l'hôtel, à la Bourse, et même au *Parc du Retiro*, de sorte qu'à l'extraterritorialité diplomatique du père ambassadeur correspond la connexion frénétique et addictive à laquelle se livre sa fille Marion, qui se réveille d'ailleurs à côté de son téléphone et ne peut faire deux pas en ville sans appeler son majordome.

Dans le même ordre d'idée, Isabel Geas Ortega signale que *l'Édifice Carrión*, plus connu sous le nom de cinéma de Capitol, achevé en 1931, disposait d'une climatisation complète, un véritable luxe pour l'époque⁵⁴⁰. À Madrid, el Edificio Carrión, summum de la modernité, de l'innovation architecturale, notamment par l'usage d'une poutrelle d'acier maîtresse et traversante, comble du luxe par l'abondance de matériaux nobles, appelé « L'édifice total » est le symbole américain par antonomase ; il est comparé au Flatiron de New York, ainsi que le note Fernando Castillo : « *El edificio Carrión, pronto conocido como Capitol, fue desde su aparición el faro y buque insignia en el símbolo del Madrid nuevo y cosmopolita, en expresión de la sociedad del ocio y en el elemento que otorga definitivamente a la Gran Vía el aire de modernidad que le caracteriza. No es de extrañar que a este pequeño rascacielos de trece pisos, tan airoso como misterioso, se le haya considerado el Flatirón madrileño y que su influencia en la capital haya llegado al extremo de identificarse con ella por encima de otros edificios históricos y más monumentales*⁵⁴¹. » Son cinéma diffuse d'ailleurs à ces débuts les films de la Paramount.

Une capitale de l'éternelle jeunesse

Le gratte-ciel en qualité de vigie et en interconnexion avec le monde est le signe d'une capitale tournée résolument vers l'avenir. De ce point de vue, la ville verticale imaginaire, empruntée au cinéma américain, génère la vision d'une jeunesse éternelle qui correspond aussi à celle des personnages. Michel de Certeau pointe que « *À la différence de Rome, New York n'a pas appris à vieillir et ne joue pas de ses passés (...) son présent s'invente, d'heure en*

⁵³⁹ GEA ORTIGAS, Isabel - *La Gran Vía cine años de historia* - Madrid, La Librería, 2010, Madrid, p. 129,130.

⁵⁴⁰ *IBID.* p. 172.

⁵⁴¹ CASTILLO CACERES, Fernando - *Madrid y el arte nuevo 1925- 1936 – Op. Cit.* p. 264.

heure, dans l'acte de jeter l'acquis et de défier l'avenir⁵⁴². » L'éternelle jeunesse du corps urbain glisse vers le corps féminin ; l'un comme l'autre sont soumis à un diktat : comme dans les comédies hollywoodiennes, ce corps féminin aura tout comme la ville à maintenir le désir vif et intact. « *Ville, rêve et désir sont tout un, la ville est la coquille qui contient et incarne tous les autres désirs*⁵⁴³ », comme le souligne Sophie Body-Gendrot.

De fait, ces corps sont détachés de toutes contingences matérielles, il ne saurait par conséquent y avoir d'espace domestique, qui est appelé à disparaître tout à fait. Ce diktat millimétré qui impose une ville et des femmes emblématiques à l'éternelle jeunesse ne peut pas placer des personnages aux prises avec le réel d'une cuisine, du ménage ou d'une salle de bain. L'éternelle jeunesse n'aurait que faire de la contingence et de l'éphémère du corps humain. De même, les enfants sont comme dans les comédies hollywoodiennes exclus du scénario. Ils inscriraient beaucoup trop récit et personnages dans une trajectoire générationnelle et par conséquent dans la perspective du vieillissement ; or, ces éléments n'ont aucun droit de cité dans ce type de cinéma. Ville et femmes sont les éléments d'une génération spontanée, entièrement surgie de terre, et qui doivent demeurer dans ce surgissement, figés dans un temps suspendu de l'imaginaire du bonheur et de l'amour, eux aussi totalement imaginaires.

Cette indéniable jeunesse est portée dans le film de Salvia par celle des quatre héroïnes qui actualisent et rendent efficiente celle de la ville. Elles ouvrent à la ville un avenir très riche. Nouvelle culture américaine de l'imaginaire de Madrid à l'écran : la rue appartient aux femmes. Ce sont elles qui écrivent un circuit de lieux sélects dans lesquels se dessine désormais le monde, celui des lieux très prisés où l'argent et sa liquidité circulent, se fabriquent et se multiplient. Jeunesse, insouciance et aisance ont la fluidité de l'argent. Dans les lieux où elles se rendent pour gonfler leur cagnotte, Paloma, Isabel, Julia et Marion disent une capitale où l'argent coule à flot. Elles marquent de la sorte l'appropriation de la capitale par le capital et les catégories sociales les plus aisées. Avec Thierry Bulot et Vincent Veschambre, il devient patent qu'elles sont le marquage présence d'une appropriation de la capitale riche par les classes fortunées⁵⁴⁴. « *L'appropriation d'un espace se fait « par le corps », dans l'usage, dans les*

⁵⁴² DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre- *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire*- Paris, Éditions Folio Gallimard, 1994, p.139.

⁵⁴³ « Car la ville « est désormais le seul espace du rêve possible, un rêve dicté et millimétré », souligne Sophie Body-Gendrot dans son article « *New York, un État Uni - Dans - La ville au cinéma*, Encyclopédie sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot – Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2015, p. 509.

⁵⁴⁴ « ... les êtres humains peuvent être à la fois le sujet et l'objet du marquage, autrement dit (...) les êtres humains non seulement ont mais sont des corps. Certes, les individus déambulant marquent l'espace « au sens actif (ils ont un corps dont ils disposent plus ou moins à leur guise) ; mais ils ne peuvent le faire que parce qu'ils sont eux-

pratiques quotidiennes, mais également par le langage, la mise en mot de cet espace⁵⁴⁵. » écrivent E. Dorier - Apprill et C. Van den Avenne, citées par les deux chercheurs. Sur le parfait modèle américain⁵⁴⁶, les jeunes femmes célèbrent une ville qui elle-même célèbre une ode continue à l'argent. Excepté Paloma, elles présentent en effet un « pedigree » qui leur ouvre les espaces urbains où se concentrent les élites et l'argent⁵⁴⁷. Elles y évoluent dans une « *dimension symbolique de transmission et de la reproduction sociale* ». Elles énoncent la puissance de la capitale, ne serait-ce qu'à travers Marion dans sa fonction phatique incessante et ces « *Allo* » récurrents qui activent le pouvoir de connexions multiples de la ville moderne. Cet « *Allo* » permanent réunit et actualise à chaque appel le proche et le lointain ; il abolit le temps entre le désir et son accomplissement, tout est là, présent, relié par le fil magique du téléphone. Immédiat. Il est aussi chez Marion l'expression phatique du caprice absolu et absolument satisfait⁵⁴⁸. Marion a mal aux pieds de tant marcher dans la ville et son majordome lui livre séance tenante l'armoire entière de ses souliers. Il est vrai que ces héroïnes marchent sans cesse,

mêmes une marque (ils sont des corps, réduits au statut d'objets dont on peut parler comme de n'importe quel signe, et qui ne peuvent être sujet d'un verbe que par effet de style » dans *Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine*, *Mots Traces et marques*, BULOT, Thierry et VESCHAMBRE, Vincent (Dir.), *Op. Cit.* p. 32.

⁵⁴⁵ BULOT Thierry - VESCHAMBRE Vincent, Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : hétérogénéité des langues et des espaces. 1.2.2- Lesquels citent Dorier-Apprill, Van den Avenne, « *Usages toponymiques et pratiques de l'espace urbain à Mopti (Mali). La toponymie entre linguistique et géographie* », dans *Lieux de ville et territoires (perspectives en sociolinguistique urbaine)* », Volume 2, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2004, p. 55-72, p. 56.

⁵⁴⁶ L'ode à l'argent est un thème récurrent dans l'ensemble des films romantiques ou des comédies hollywoodiennes des années cinquante dont s'inspire très fortement Rafael J. Salvia. Dans les comédies américaines, nous sommes toujours proches de milieux d'affaires ou en compagnie de familles fortunées, marquées par les « *success-story* », d'hommes de loi, d'avocats d'affaires et de collectionneuses, d'hommes de publicité pour les très grandes marques, de stars du spectacle au pinacle de leur réussite, ou encore d'hommes riches aux poches pleines de diamants comme dans *Gentlemen Prefer Blondes – Les hommes préfèrent les blondes* (1954) d'Howard Hawks. Dans *Love Affair - Elle et Lui* de Leo McCarey, dans sa version de 1937 comme dans celle de 1957, les deux protagonistes sacrifient leur fortune respective pour être enfin libres de s'aimer. Dans *Sabrina* (1954) de Billy Wilder, Sabrina est amoureuse du séducteur de la famille mais elle finira par épouser son frère, le grand magnat des plastiques, fils aîné d'une famille de millionnaires légendaires ; dans *Bell, Book and Candle - L'adorable voisine* (1958) de Richard Quine, il s'agit d'une histoire d'amour et de sorcières entre une célèbre éditrice et un homme de loi. Dans les films hollywoodiens dont les scénarios se déroulent dans la vieille Europe, il s'agit toujours d'histoires d'amour avec des hommes d'argent, très puissants, qui repartent aux États-Unis, comme dans *Love in the Afternoon - Ariane* (1957) de Billy Wilder, ou encore de millionnaires américaines, des femmes cette fois, venues passer la saison sur la Riviera comme dans *Catch the Thief - La main au collet* (1955) d'Alfred Hitchcock.

⁵⁴⁷ BULOT, Thierry et VESCHAMBRE, Vincent (Dir.) - *Mots Traces et marques Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine – Op. Cit.* p. 28. Les auteurs insistent à ce propos : « *Même s'il n'existe pas de volonté d'exclusion des autres, un marquage identitaire saillant (parce que majoritaire, emblématique ou exclusif d'un espace peut favoriser son appropriation par les groupes auxquels les marques renvoient. Un espace ainsi marqué ne favorise la familiarité, la sécurité linguistique et plus largement symbolique (appropriation cognitive), le sentiment d'être chez soi (appropriation existentielle) que pour les semblables.* », dans *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine.* »

⁵⁴⁷ *IBID.* p. 29.

⁵⁴⁸ À deux moments précis, Marion donne des ordres par téléphone à son majordome : d'abord pour changer de souliers, depuis l'hôtel de luxe de la Torre de Madrid, puis pour organiser un pique-nique impromptu à l'entrée du parc du Retiro, avec saumon et seau à champagne.

et ce faisant, elles énoncent la ville, comme l'analyse Michel de Certeau à propos des pratiquants ordinaires d'une ville : « *Ils sont des marcheurs dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte urbain » qu'ils écrivent sans pouvoir le lire*⁵⁴⁹ ».

Marcher dans la ville et l'énoncer, ce que disent les asyndètes et les synecdoques

Avec Michel de Certeau, la marche est le procédé par lequel s'énonce la ville⁵⁵⁰, dans une rhétorique de déambulation. « *L'acte de marcher – écrit-il – est au système urbain ce que l'énonciation (le speech act) est à la langue ou aux énoncés proférés (...) la marche semble donc trouver une première définition dans l'acte d'énonciation.* » Selon le penseur, cette énonciation se produit en particulier à l'aide de deux figures de style : la synecdoque et l'asyndète, du plus et du moins⁵⁵¹. « *L'une dilate un élément de l'espace pour lui faire jouer le rôle d'un « plus » (une totalité) et s'y substituer (...). L'autre, par élisio*n crée du « moins », ouvre des absences dans le continuum spatial et n'en retient que des morceaux choisis, voire des reliques. *L'une remplace les totalités par des fragments, l'autre les délie en supprimant le conjonctif et le consécutif*⁵⁵². » Ainsi une nouvelle perspective s'éclaire-t-elle avec ce nouveau « phrasé spatial » grâce auquel ses figures cheminatoires « *substituent des parcours qui ont une structure de mythe*⁵⁵³ »

Avec les asyndètes ; les déambulations des quatre héroïnes énoncent un tissu urbain de Madrid qui coud, dans une même étoffe, des angles et des carrefours-croisements pour représenter, dans une série d'ellipses, la ville entière. Ces angles et croisements sont : la Gran Vía à partir de la Place d'España jusqu'à l'angle de la Rue de Alcalá, puis en remontant vers la Place de Alcalá, le grand carrefour-croisement de la Place de Cibeles qui ouvre sur l'avenue de

⁵⁴⁹ DE CERTEAU, Michel - *L'invention du quotidien. Tome 1, Arts de faire - Op. Cit.* p. 153.

⁵⁵⁰ *IBID.* p. 148, 149, 150, 151. En réalité, Michel de Certeau établit la comparaison entre l'acte de marcher et l'acte de parler et en développe la triple fonction. Dans le cadre du visionnage du film, nous préférons parler d'écriture, dans la mesure où la même énonciation de la ville est fixée dans les images qui se déroulent comme un discours. Michel de Certeau écrit : « *L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le speech act) est à la langue et aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue ; c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte d'énonciation est une réalisation sonore de la langue) ; enfin, il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des contrats pragmatiques sous la forme de mouvement (...)* La marche semble donc trouver une première définition comme un espace d'énonciation. »

⁵⁵¹ *IBID.* p. 153.

⁵⁵² *IBID.* p. 152, 153.

⁵⁵³ *IBID.* p. 154. Michel de Certeau poursuit et précise ce qui fait mythe ici : « *si du moins on entend par mythe un discours relatif au lieu/non-lieu (ou origine) de l'existence concrète, un récit bricolé avec des éléments tirés de dits communs, une histoire allusive et fragmentaire dont les trous s'emboîtent sur les pratiques sociales qu'elles symbolisent.* »

la Castellana, le long de l'axe nord. Hormis quelques plans du début, la totalité de la capitale tiendrait dans ces quartiers jointés et réitérés dont les ellipses et les conjonctions relèvent en effet de l'écriture d'un mythe, certes « bricolé », comme le souligne Michel de Certeau, mais d'un mythe tout de même.

Madrid, capitale d'un royaume

Dans ce collage géographique qu'établit l'asyndète qui relie des espaces sans liens uniques ni exclusifs, la réhabilitation architecturale de la Gran Vía se trouve, comme dans une opération de couture, rapprochée, surfilée puis cousue à la tradition royale de *Alcalá*, la Place aussi bien que la rue. Or, *Alcalá* porte l'histoire monarchique de Madrid au travers de l'imprimatur de Charles III, le roi moderne et progressiste qui fit construire, sous son règne, ladite place pour commémorer son entrée royale dans la capitale madrilène⁵⁵⁴. Dans le film de Rafael J. Salvia, cette place est également le siège principal des « Mesas petitorias » où sont remis l'ensemble des dons collectés pour la Croix Rouge. Dans le film comme elles l'étaient dans la réalité, ces tables sont confiées à des femmes de l'aristocratie, ainsi qu'en témoignent et la presse de ces mêmes années, et les tenues de ces élégantes à l'écran. Les « *Colgadas* » ou grandes tentures et tapisseries, apposées derrière et le long des tables de collecte, visibles à six reprises dans le film, sont également une référence explicite à la royauté, d'autant que l'une d'entre elles se situe à proximité du Palais Royal, Place de Oriente. Or, ces mêmes tapisseries et tentures royales décoraient déjà des pans de murs entiers de la ville lors des passages des rois. Elles furent également dressées lors de l'inauguration de la Gran Vía, le 4 avril 1910, par le dernier roi d'Espagne, Alfonso XIII⁵⁵⁵, dont la tribune était ceinte de ces symboles somptueux, rappel des drapés qui, dans la peinture, signifient et délimitent l'espace de la personne royale et de son apparition en public. Pour l'occasion, la tribune royale fut installée face à l'Edificio la Union y el Fenix (aujourd'hui Metropoli), à l'angle de Gran Vía et la rue de Alcalá. Isabel Gea Ortigas précise : « *Ésta se cubría en su parte central con un dosel sustentado por dos grandes albardas, en el interior un tapiz de la Real Fábrica de tapices titulado Abdalón. A los lados, cuatro tapices flamencos y una alfombra de color anaranjada de la época de Fernando VII cubría el piso. (...) Delante de las tribunas se colocó una mesa cubierta con terciopelo rojo para la firma del acta* »⁵⁵⁶. Le 4 avril 1910, à onze heures du matin, au son de

⁵⁵⁴ GEA, Isabel – *Diccionario enciclopédico de Madrid* – Madrid, La Librería, 2002, p. 16, 17, 18.

⁵⁵⁵ GEA ORTIGAS, Isabel - *La Gran Vía. Cien años de historia* – Op. Cit..

⁵⁵⁶ *IBID.* p. 38,39.

la Marche Royale, arrivèrent la reine mère doña María Cristina, les deux infantes doña Isabel et doña María Teresa, et l'infant don Fernando avec son frère le prince Aldaberto de Bavière. À onze heures vingt, ce fut au tour du cortège royal de rejoindre la tribune ; le roi, la reine et le prince Leopoldo furent à leur tour annoncés. Le 5 Avril, le quotidien *España Nueva* titrait : « *Alfonso XIII hinca el Pico* » le roi avait en effet initié d'un premier coup de pioche le début des travaux de la Gran Vía⁵⁵⁷.

L'asyndète opère ici avec brio une couture elliptique de l'espace et de l'histoire. La réhabilitation architecturale de la Gran Vía à l'écran fait ainsi l'impasse non seulement sur la vie de la Gran Vía durant la Guerre Civile, mais encore sur toute la période de la République qui se déroula entre le départ du roi Alphonse XIII⁵⁵⁸, en février 1931, et le coup d'État militaire des nationalistes de juillet 1936. La république est ainsi cousue dans les plis invisibles qui font le raccord avec la dernière manifestation de la royauté dans la capitale royale. Le film de Rafael J. Salvia impose à l'écran une ville singulièrement américaine en même temps que capitale d'un royaume, en 1910 comme en 1958 ; il reconstitue de la sorte une ligne de continuité parfaitement imaginaire entre le temps d'Alphonse XIII et la capitale parcourue par les quatre jeunes filles en 1951 ! Le tour de force vaut d'être souligné.

Madrid, « capitale lieu du capital⁵⁵⁹ »

Quant aux synecdoques, deuxième figure de rhétorique de cette déambulation qui énonce la ville, elles sont composées par les principaux lieux de la capitale investis pour la collecte et visités par nos quatre pimpantes jeunes femmes qui se rendent de manière successive et progressive là où l'argent circule le plus abondamment. Marion, Julia, Isabel et Paloma vont de l'espace le plus communément partagé au plus central, sélectif et fermé. D'abord jetées à la rue sans coup férir et de bon matin, elles sollicitent le portefeuille des quidams, aussi bien fournis que leur débordante générosité. Puis se retrouvant ou faisant connaissance, elles se rendent à la Torre de Madrid, mais à l'écran, elles entrent par la grande porte de l'Edificio

⁵⁵⁷ *IBID.* p. 39, 40.

⁵⁵⁸ Le roi Alphonse XIII quitte le Conseil en février 1931 puis il quitte le pays en avril de la même année, le lendemain de la proclamation de la IIe République. En novembre 1931, il est accusé de haute trahison et déclaré déchu par las Cortes. La loi est annulée en décembre 1938 par le général Franco.

⁵⁵⁹ BOURDIEU, Pierre - *La misère du monde* – Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 162.

España, hôtel international qui regroupe les nations non seulement fortunées mais surtout bancaires. De là, elles gagnent l'hippodrome où les réseaux mondains et d'affaires se croisent et fluidifient les échanges humains autant que capitalistiques et où le hasard des paris des courses corrige celui de la naissance. La richesse s'y concrétise d'une manière sonnante et trébuchante. Enfin, la Bourse leur ouvre le secret de la vie économique du pays. Chacun de ces lieux fonctionne, selon l'analyse de Michel de Certeau, comme un fragment qui relie, dilate, densifie et amplifie tout à la fois une même totalité grâce de multiples fragments. Or, ce qui se trouve à tout moment dilaté, densifié, amplifié ici est l'argent. En effet, tous les espaces publics parcourus dans le film de Rafael J. Salvia rendent compte d'une ville dans laquelle l'argent afflue de toute part et dont les principaux espaces sont connectés avec le reste du monde moderne. Chacun des espaces métonymiques est de fait un lieu en lien direct avec l'international. Au grand hôtel de la Torre de Madrid, membre privilégié d'un club suisse très sélectif – l'écusson orne la grande baie vitrée de l'entrée – on parle l'anglais et le français ; l'hôtel accueille les équipes de football de Madrid, sport national et international. Là, s'initient les paris qui font circuler l'argent, et les photos dédicacées du célèbre porteur s'arrachent contre des billets qui se glissent dans les tirelires. L'équipe rencontrée dans les salons de l'hôtel jouera au stade Barnabéu l'après-midi même et la célébration de la victoire aura lieu le soir du même jour, lors du bal de bienfaisance de la Croix Rouge, pour fêter les résultats extraordinaires de la collecte des dons. L'hippodrome de la Zarzuela, ou plus exactement « *el nuevo hipódromo* »⁵⁶⁰, aux lignes et matériaux d'inspiration avant-gardiste, construit en 1930, est le lieu où se croisent la bourgeoisie d'affaire et l'aristocratie ; là, se font et se défont les négociations internationales comme les fortunes du jeu.

Il est l'espace urbain idoine pour voir et être vu, faire fructifier ses réseaux, ses ententes et sa trésorerie. Pour les quatre demoiselles, il sera l'espace du jeu, celui du gain comme celui des rencontres avec les anciens et les nouveaux financés, espagnols et étrangers. Il est aussi l'espace d'une architecture résolument moderne, et ce depuis trente ans, comme le remarque

⁵⁶⁰ “Este complejo era heredado del antiguo hipódromo situado en los terrenos de la Castellana, derrumbado para levantar en su solar el complejo de los nuevos ministerios. El lugar escogido para el nuevo recinto no podía ser mas privilegiado. Se trataba de unos terrenos situados en la confluencia entre el Monte del Pardo, la Dehesa de la Villa y Casa de campo. Un entorno medio velazqueño, medio institucionalista y Beruetiano que ahora iba a acoger a las clases altas madrileñas a las que se suponía ingenuamente que el cambio en la ubicación les haría olvidar los días de la Monarquía. El nuevo hipódromo de la Zarzuela debía ser la alternativa no republicana, sino moderna, a las instalaciones y al entrono tradicional situado junto a los Altos de la Castellana que reciben su nombre, donde bloqueaba el desarrollo del que estaba previsto fuera del eje principal de la ciudad.” In - *Madrid y el arte nuevo 1925- 1936*- de Fernando Castillo-Cáceres, Madrid, Ediciones la Librería, p. 2011 à 253.

Fernando Castillo : « *No es de extrañar que una parte de la personalidad del conjunto viniera dada fundamentalmente por las tribunas, donde se lleva a cabo un alarde técnico y estético sorprendente gracias al diseño de Torrojas. (...) Sin embargo, el verdadero carácter del hipódromo, aquello que le identifica y le da personalidad, son les espectaculares cubiertas, aladas y ondulantes, como sugiriendo en el horizonte el vuelo y la línea que tanto se utiliza en la pintura moderna desde el futurismo y que aquí difundieron los Delaunay y los ultraístas. Estas imposibles superficies de hormigón, que lograron sobrevivir milagrosamente a la guerra* ⁵⁶¹. » À cet égard, il est intéressant de noter que, si l'hippodrome rime souvent au cinéma avec l'argent, Stanley Kubrick le traitera dans *L'ultime razzia* (1957) ⁵⁶² sous l'angle du suspense effréné de la course équestre et la course contre la montre d'un vol de haut vol.

Jusque-là, dans les trois espaces traversés, l'argent à l'écran conserve encore une partie de ses qualités tangibles, sous forme de liquidités. En revanche, lorsque nos quatre héroïnes s'aventurent à l'intérieur de la Bourse, cœur financier du pays tout entier, l'argent change de nature. Il se dématérialise. Traversant Madrid en coupé sport, les demoiselles se rendent avenue de la Castellana où siège l'édifice, et à l'intérieur duquel l'espace est exclusivement masculin. Tous les courtiers s'agitent autour d'un personnage emblématique qui livre des informations au compte-gouttes et fait s'envoler les courtiers vers les couloirs de cabines téléphoniques, pour se connecter avec les places internationales de changes et d'échanges. Lieu de pulsation, de convergence de toutes les forces économiques du pays, la Bourse est à la fois la synthèse de la vie économique comme l'expression de sa totale dématérialisation. Nous voici dans le creuset du secret de l'économie moderne : là où tous les biens se liquéfient et acquièrent le plus haut degré de valeur marchande et financière, l'état de liquidité. Liquidité dématérialisée qui, à son tour, est transmise aux quatre coins du pays et du monde, de façon dématérialisée, par le fil du téléphone. Rien n'est plus moderne que tout cela dans l'Espagne de 1957, ni plus proche du modèle américain que l'Espagne a adopté. Vitesse, hasard du jeu, chance, abondance, chacun

⁵⁶¹ *IBID.* p. 254.

⁵⁶² Dans « *L'ultime razzia* » de Stanley Kubrick, 1957, la modernité est rendue par les survols obliques et les plongées sur l'immensité des couloirs et pistes de l'hippodrome, et au plan cinématographique par les travellings latéraux des courses, qui rendent compte des enjeux financiers de la compétition grâce à la fusion nerveuse des corps des jockeys couchés sur leurs montures et à l'énergie difficilement domptable des chevaux trépignant d'impatience, le chanfrein recouvert d'une petite cagoule à pointe. Mais dans ce film, deux éléments sont fortement matérialisés : la fréquentation très populaire et l'argent. La présence très populaire de la foule est souvent compacte, celle-ci s'agglutine, en liesse, aux abords des pistes et dans la grande salle des pas perdus, jonchée de tickets non gagnants et froissés, et l'argent qui est volé lors du braquage finira dans une envolée spectaculaire de billets sur la piste d'un aéroport, sous la soufflerie des réacteurs de l'avion supposé emporter le braqueur et sa femme loin des terres du délit.

des espaces parcourus et traversés est porteur d'une nouvelle valeur absolue de la capitale madrilène, devenue elle-même la métaphore de l'argent. Et elle semble en regorger de cette liquidité. Cette valeur maximale de l'argent circule grâce à la synergie de trois des principaux acteurs urbains⁵⁶³ : les entités, certes muettes, mais présentes à travers les grandes entreprises américaines installées le long de la Gran Vía, les institutions représentées par les lieux traversés, dont la Bourse, et enfin la société civile que les quatre jeunes filles, leurs corollaires, familles et fiancés personnifient.

Un cœur en or

Madrid à l'écran est bel et bien devenue « *la capitale du capital* » qui convertit tout selon les principes de la liquidité financière, et cet « *état transformable qui vient de la chimie, cette possibilité grâce à l'argent liquide de le transformer en tout autres biens* » fait que rien n'a de forme propre et que seule la liquidité vient donner sa forme à tout ce qui nous environne dans le théâtre urbain⁵⁶⁴. Comme dans *Las Muchachas de Azul*, l'ensemble des relations interpersonnelles se voient non seulement réifiées mais elles sont évaluées à leurs justes valeurs financières. « *La capitale est, sans jeu de mots, (...) le lieu du capital* », l'expression de Pierre Bourdieu sied ici on ne peut mieux à la réalité urbaine construite à l'écran. Pierre Bourdieu complète ainsi son analyse : « *C'est-à-dire le lieu de l'espace physique où se trouvent concentrés les pôles positifs de tous les champs et la plupart des agents qui occupent des positions dominantes : elle ne peut donc être pensée adéquatement que par rapport à la*

⁵⁶³ BERNARDOT Marc – « *Genèse et diffusion de la liquidité dans l'économie. Étudier la globalisation économique à partir des métaphores* », Conférence du professeur Marc Bernardot (Lames, MMSH, Aix-Marseille Université).

⁵⁶⁴ « *Liquide, liquidité, liquidation : un processus, le passage dans la langue économique se fait au XIII/XIV siècle au moment où les Génois, les Vénitiens inventent la comptabilité en partie double. On trouve le mot d'abord en droit puis en économie qui désigne un bien libre de dettes, sans contestation et plus largement le mot s'impose dans le vocabulaire européen qui décrit l'argent disponible immédiatement. Disponibilité, liberté que donne cette monnaie qui n'est pas dans son état solide mais dans un état transformable, cette idée de clarification est très importante dans la pensée juridique et la pensée économique la conserve en partie. Liquider une pension c'est fixer son montant, liquider une entreprise est l'opération de clarifier et de fixer le montant de l'actif par rapport au passif et le juge déclare qu'il met en écoulement accéléré les marchandises de manière à pouvoir payer des créanciers. État transformable qui vient de la chimie et cette possibilité grâce à l'argent liquide de le transformer en tout autres biens, ce que ne peuvent pas faire les biens une fois qu'ils sont solides sous la forme d'une chaise, d'une table, d'une caméra. On a conservé cette idée de l'absence de forme propre. Et dans la finance internationale et de marché ce sera la capacité de vendre et d'acheter, d'anticiper, de payer des créanciers, d'acheter, de vendre.* », in, BERNARDOT, Marc, « *Genèse et diffusion de la liquidité dans l'économie. Étudier la globalisation économique à partir des métaphores* » - Conférence du professeur Marc Bernardot (Lames, MMSH, Aix-Marseille Université).

province (et « le provincial ») qui n'est rien d'autre que la privation (toute relative) de la capitale et du capital⁵⁶⁵. » C'est précisément dans ce temple de la finance que les quatre jeunes filles se convertissent sous les propos du patron de la Bourse – Don José – en valeurs très cotées. Cette valeur seule leur donne forme aux yeux de ceux qui façonnent la ville.

– *Es que* – dit Don José à Paloma qui colle une myriade de petits papillons de la Croix Rouge sur le revers de la veste du financier, – *Ustedes son valores muy cotizados*.

L'espagnol et la langue de la finance jouent ici sur la pluralité sémantique du substantif « valores⁵⁶⁶ », qui désigne autant les qualités morales et humaines des personnes que l'évaluation d'un bien. Quant à l'adjectif, il renvoie lui aussi à la galanterie et à l'action de courtiser comme à la cotation des actions en bourse lors d'un échange de marchandises sur le marché de l'offre et de la demande. « Bourdivin » avant la lettre, le responsable financier de la Bourse signifie à son interlocutrice à quel point des jeunes filles sont, elles aussi, des valeurs d'échanges particulièrement cotées, et Paloma entre toutes, bien davantage pour son ingénuité, sa détermination et son efficacité. Du reste, le financier évalue la jeune fille à l'aune de la seule mesure qu'il ait à sa disposition : l'étalon du capital. Aussi lui fait-il un chèque pour rémunérer un pourcentage de la chance en affaires que sa simple présence a représentée pour lui, ce jour-là. Plus rien n'est gratuit dans la capitale du capital, même pas le don de soi.

Dernier constat qui montre encore davantage à quel point la modernité de la ville à l'écran est proche de sa jumelle archétypale américaine : la Place de Cibeles, carrefour de

⁵⁶⁵ BOURDIEU Pierre – *La misère du monde* – *Op. Cit.* p. 162.

²⁰³ DRAE: VALOR

1. m. Grado de utilidad o aptitud de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite.
2. m. Cualidad de las cosas, en virtud de la cual se da por poseerlas cierta suma de dinero o equivalente.
3. m. Alcance de la significación o importancia de una cosa, acción, palabra o frase.
4. m. Subsistencia y firmeza de algún acto.
5. m. Fuerza, actividad, eficacia o virtud de las cosas para producir sus efectos.
6. m. Rédito, fruto o producto de una hacienda, estado o empleo.
7. m. Equivalencia de una cosa a otra, especialmente hablando de las monedas.
8. m. Cualidad del ánimo, que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar los peligros. U. t. en sent. peyor., denotando osadía, y hasta desvergüenza. *¿Cómo tienes valor para eso? Tuvo el valor de negarlo.*
9. m. Persona que posee o a la que se le atribuyen cualidades positivas para desarrollar una determinada actividad. *Es un joven valor de la guitarra.*
10. m. Fil. Cualidad que poseen algunas realidades, consideradas bienes, por lo cual son estimables.
11. m. Mús. Duración del sonido que corresponde a cada nota, según la figura con que esta se representa.
12. m. Pint. En una pintura o un dibujo, grado de claridad, media tinta o sombra que tiene cada tono o cada pormenor en relación con los demás.
13. m. pl. Econ. Títulos representativos o anotaciones en cuenta de participación en sociedades, de cantidades prestadas, de mercaderías, de depósitos y de fondos monetarios, futuros, opciones, etc., que son objeto de operaciones mercantiles. *Los valores están en alza, en baja, en calma.*

jonction pour rejoindre à l'est la Place de Alcalá et au sud, l'avenue de la Castellana pour se rendre à la Bourse, n'est autre que l'épicentre de ces liquidités. Place à son tour très cotée, Cibeles est jusqu'en 1957 le cœur en or de la capitale puisque son sous-sol abrite une réserve de 26 tonnes d'or du Banco de España. Cet or, acheté entre 1942 et 1945 par l'Institut Espagnol de Monnaie Étrangère (IEME), avait fait l'objet d'une investigation menée par les États-Unis à l'issue de la Seconde Guerre mondiale dans le cadre de la Déclaration de l'or de 1944 et de la Résolution VI de la Conférence de Breton Wood. À ce titre, les Américains avaient interrogé le gouvernement espagnol sur la provenance de cet or pour vérifier s'il venait ou non des prévarications effectuées dans les différents pays d'Europe par les puissances de l'Axe durant la Seconde Guerre mondiale⁵⁶⁷. En 1957, cet or toujours détenu par l'IEME dans les sous-sols de Cibeles avait permis de garantir les premiers prêts américains consentis à l'Espagne en 1950. Les lingots furent bloqués durant quinze ans par le Département du Trésor Américain. En 1957, cet or permit au gouvernement espagnol de faire face à la crise de la balance des paiements et d'amortir le montant du crédit engagé et par contrecoup, tout l'or revint alors au Département du Trésor Américain⁵⁶⁸. Alors que l'épicentre urbain de Madrid, la place de Sol n'apparaît jamais, la place de Cibeles apparaît cinq fois dans *Las Muchachas de Azul*, environ dix fois dans *Las chicas de la Cruz Roja*, et quatre fois dans *Vuelve San Valentín*. C'est dire si elle est centrale dans la déambulation et l'énonciation de la richesse urbaine et l'équilibre général du pays, qui s'expriment ainsi à l'écran.

⁵⁶⁷ ACEÑA, Pablo Martín - *Finanzas y expolio en tiempos de guerra* – Barcelona, Editorial RBA, 2012, p. 318: “El Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME), el órgano del Estado responsable de las transacciones exteriores, compró exactamente 67,4 toneladas de oro fino entre 1942 y 1945. (...) Estamos ante una paradoja de la historia: en plena autarquía, con una población azotada por el hambre, paralizados los transportes por falta de petróleo y con restricciones eléctricas que dejaban a oscuras las fábricas, los responsables de la política monetaria española se dedicaron a acumular a hurtadillas, un pequeño tesoro metálico en los sótanos de la plaza de Cibeles.” C'est nous qui soulignons.

⁵⁶⁸ *IBID.* p. 321 : “Las reservas metálicas acumuladas durante la Segunda Guerra Mundial se utilizaron en 1949 y 1950 en garantía de créditos concertados en Nueva York con el Chase National Bank (hoy Chase Manhattan Bank) y con el National City Bank (Hoy Citibank). Estas dos entidades concedieron al Instituto, con el visto bueno de los Departamentos de Estado y el Tesoro, sendos préstamos por 30 millones de pesetas. Para asegurarse su devolución, los dos bancos eligieron el desplazamiento de la prenda. Los pocos lingotes que se hallaban en Lisboa se consignaron a nombre del Citybank y los que se encontraron almacenados en Madrid se embarcaron hacia Estados Unidos, donde quedaron depositados en la caja fuerte del Banco de la Reserva Federal de Nueva York. Años después, entre 1957 y 1958, el gobierno español, agobiado por una imparable crisis de la balanza de pagos y ante la posibilidad de amortizar los créditos, se vio forzado a desprenderse de la garantía: ¿quién fue, entonces el comprador de los celeberrimos lingotes del IEME? Pues nada más nada menos que el Departamento del Tesoro de Estados Unidos, la institución que había bloqueado el oro español durante casi un quinquenio.”

3. *Vuelve San Valentín* (1962), une modernité militaire et très civile

Veille de la Saint-Valentin, fête des amoureux, Madrid. Le film se compose de la vie de quatre familles différentes entre lesquelles le saint homme revient faire, une fois encore, la démonstration de sa bienveillance et de son don d'ubiquité. Madrid y apparaît comme une capitale au cœur des interconnexions propres à la vie moderne du début des années soixante, une fois de plus verticale, dans laquelle l'argent est providentiel et l'opulence permanente. Petit clin d'œil sur les écarts cinématographiques en Europe à la même période : alors qu'en 1960 le cinéaste Ingmar Bergman⁵⁶⁹ fait remonter Don Juan des enfers par le Diable pressé d'en finir avec la chasteté d'une jeune fille à la veille de son mariage et de soigner l'orgelet à l'œil que cette chasteté a provoquée, Fernando Palacios, lui, fait descendre en 1962 saint Valentin du ciel pour restaurer l'amour conjugal dans la capitale. On mesure combien l'humour est ici affaire de liberté et creuse l'écart qui existe entre un cinéma sous dictature et un cinéma dans le monde libre. Bien que plus tardif par rapport aux comédies hollywoodiennes du début des années cinquante, *Vuelve San Valentín* est, sans nul doute, le plus américanophile des trois films du corpus. S'inspirant directement d'une comédie américaine de la fin des années quarante, il est également le reflet d'un contexte et d'une actualité politique particulièrement intenses de la Guerre Froide et du risque nucléaire, au cœur desquels Madrid surgit comme un cocon de confort moderne. Enfin, le film de Fernando Palacios reprend très astucieusement à son compte la sur-présence des stars américaines dans la capitale, notamment dans l'atelier du photographe professionnel qui « fabrique » les femmes célèbres. Les murs de son atelier sont émaillés de portraits des grandes comédiennes hollywoodiennes. Le réalisateur met également en scène une capitale où le mouvement et les flux s'accroissent, où les différents espaces urbains sont en connexion simultanée, où aucun des personnages ne tient plus en place et où chacun court désespérément pour aller ailleurs. Enfin, comme les deux autres films du corpus, Madrid est la capitale de l'argent, qui met une fois de plus le capital à l'honneur.

Une matrice cinématographique américaine

Soulignons tout d'abord que ce film de 1962 puise l'essentiel de son propos dans un film matriciel américain, qui est également une comédie très enjouée : *The Bishops' Wife – Honni soit qui mal y pense*, (1947) de Henry Coster, avec Cary Grant, Loretta Young et David Niven.

⁵⁶⁹ *Djävulens öga - L'œil du Diable* (1960), Ingmar Bergman.

Un ange y est envoyé du ciel pour apaiser les tensions et divisions liées à la construction d'une cathédrale. Le saint homme oriente alors les efforts de chacun plutôt vers des actions spirituelles centrées sur la gentillesse, le respect, la compassion, la joie de vivre que sur la quête et la collecte des dons pour un édifice, aussi religieux soit-il. Ainsi met-il fin aux querelles et aux divisions au sein d'une même famille, dans laquelle il s'installe. Aimable, souriant, bel homme, très élégant, il trouve toujours le ton idoine pour reconforter et convaincre. Il saura aussi s'éclipser le moment venu pour que chacun retrouve sa place et sa sérénité. Le scénario est à peu près identique dans *Vuelve San Valentín*.

Saint Valentin le retour, un deuxième épisode entre guerre et paix

Comme son titre l'indique, saint Valentin revient après être descendu à Madrid une première fois, en 1959, dans le premier film de ce qu'il convient d'appeler une série. Réalisé par le même Fernando Palacio et également produit également par Pedro Masó, « *El Día de los enamorados* » déroulait la vie de quatre jeunes filles amies, de conditions sociales similaires, chacune au travail, se querellant à tout propos avec leur fiancé respectif. L'ensemble des scènes se déroulaient également dans le triangle Callao, rue Preciados, Gran Vía et avenue de la Castellana. Sur les douze coups de minuit, San Valentín était arrivé dans la capitale alors que les jeunes filles, déjà endormies, rêvaient de jours meilleurs. Le saint s'était employé à exaucer leurs vœux durant la journée qui porte son nom. Succès populaire notoire de ces années⁵⁷⁰, Pablo Pérez Rubio, critique de cinéma désigne le film de « *mosaïque d'optimisme national*⁵⁷¹. » De fait, en 1959, le monde occidental est encore dans un nuage de paix relative. En 1962, le second épisode des aventures de San Valentín de Fernando Palacios, intervient dans une actualité politique et militaire beaucoup plus tendue et dans une Espagne où les discriminations sociales se creusent également bien davantage. Ainsi, la jeune servante Felisa, heureuse gagnante de « Los ciegos » sera reléguée en fin de film dans sa campagne d'origine pour s'y marier avec son paysan de fiancé, en dépit de ses millions gagnés à la loterie.

⁵⁷⁰ HEREDERO Carlos. F - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961, Op. Cit.* p. 454.

⁵⁷¹ *IBID.* p. 454.

Une modernité d'abord militaire qui devient très civile

Cette nouvelle version de 1962 présente surtout l'intérêt d'un contexte dans lequel les troubles politiques se sont profondément intensifiés. Elle confirme également l'empreinte de la modernité américaine du film mais de manière inattendue. Une modernité prend d'abord ici une coloration militaire, marquée par la puissance de feu nucléaire – ce point fait référence au master plan mondial des Américains, dont l'Espagne est une des pièces maîtresse⁵⁷² –, puis une coloration d'hypertexte cinématographique avec les multiples références aux plus grandes stars de Hollywood qui sont présentes au même moment sur le sol espagnol – la référence concerne ici le débarquement culturel qui a accompagné le débarquement militaire américain. *Vuelve San Valentín* est, en effet, le film du corpus qui met en lumière, valorise et transmue les principaux éléments de la modernité liée à la technologie militaire de la guerre. Ces derniers se convertissent dans le film lui-même en objets de la vie civile, infiltrent la vie quotidienne et domestique et gagnent les relations amoureuses. Le scénario et la mise en scène s'ancrent de manière drolatique un contexte d'actualité très inquiétant qui a bien failli se solder par une guerre nucléaire mondiale. 1962 est l'année de la crise des missiles de Cuba entre l'Union soviétique et les États-Unis. À la suite de l'échec du débarquement d'un commando piloté par la CIA le 17 avril 1961 dans la baie des Cochons, dans le but de renverser le gouvernement de Fidel Castro, le président Kennedy, qui succède au président Eisenhower, déclenche un embargo sur l'île en février 1962. L'Union soviétique, alliée de Cuba, riposte alors avec l'opération Anadyr, et déploie des soldats, des missiles et des sous-marins nucléaires pour protéger Cuba d'une invasion américaine. En juillet 1962, les sous-marins soviétiques se dirigent vers Cuba, équipés de torpilles nucléaires qui seront pointées sur la Floride, à 200 kilomètres des côtes cubaines. Les prises de vue militaires aériennes révèlent au commandement américain l'existence de rampes de lancement installées à Cuba ainsi que la présence de navires transportant des ogives nucléaires.

Les États-Unis arment à leur tour leurs porte-avions d'une centaine de bombes nucléaires de plus. John F. Kennedy et Nikita Khrouchtchev prennent langue, le premier demandant au second d'arrêter les opérations en cours, puis les États-Unis s'assurent du soutien des alliés de l'OTAN en cas de guerre. Le 22 octobre 1966, le président américain prononce alors à la télévision un discours dans lequel il annonce la menace nucléaire qui pèse sur le

⁵⁷² Pour la présentation du détail de la place d'Espagne dévolue dans le cadre de la stratégie militaires des États-Unis dans les années cinquante, voir Partie I, chapitre 2 – II de la présente thèse.

monde et signe le lendemain l'ordre d'exécution du Blocus naval de Cuba. « *Si les États-Unis veulent la guerre, alors nous nous retrouverons en enfer* », lance le 26 octobre le président du Conseil des ministres de l'URSS au président américain. Escalade vertigineuse d'un conflit qui n'eut fort heureusement pas lieu, puisque l'Union soviétique rapatria ses navires et que les États-Unis retirèrent leurs missiles de Turquie et d'Italie. L'ombre de la guerre nucléaire totale était passée près du monde, ce même monde qui gardait une mémoire vive de la ligne décisive franchie avec les bombardements nucléaires des villes japonaises de Hiroshima et de Nagasaki. La ville se situait bien, depuis lors, « *sous la menace de la destruction totale et instantanée*⁵⁷³. » écrit Vincent Guigueno.

Or, les bombardements, les flottes de navires de guerre sur les océans, les rampes de lancement, les missiles qui fusent jusqu'aux portes du ciel, composent la totalité des images du générique de *Vuelve San Valentín*. Ce sont des images empruntées à l'actualité en noir et blanc et colorisée en rose. Ce générique, entièrement centré sur la guerre, se termine sur le fleuron de la technologie militaire et son aboutissement le plus moderne : la reprise de photogramme de l'explosion de la bombe atomique. De manière surprenante pour une comédie à l'eau de rose, toute la panoplie de la modernité militaire se concentre dans ce générique dont la transition avec l'*incipit* du film est précisément un missile nucléaire qui fonce vers le ciel et par miracle y est arrêté. À l'image, ce missile diffusé en couleur contient toute la crise de Cuba et de l'affrontement entre le monde communiste et le monde libre. La polysémie de la teinte choisie qui colorise ces images d'actualité renvoie, bien sûr, à la couleur du parti communiste, signalant ainsi l'origine politique du danger de guerre. Elle se réfère tout autant à l'imaginaire du diable et du Pandémonium où Satan se tient près des fleuves de sang avec ses armées de démons. Ce choix de l'enfer sur terre fait-il écho à la déclaration provocatrice de Nikita Khrouchtchev qui, répondant aux menaces du président américain, lança : « *Si les États-Unis veulent la guerre, alors nous nous retrouverons en enfer* » ? Quoi qu'il en soit, le générique de Fernando Palacios nous plonge directement dans un enfer, très moderne.

À l'issue de la résolution de la crise politique internationale, un téléphone rouge fut installé pour privilégier une communication directe entre les dirigeants des deux hégémonies. Dans le film de F. Palacios, le téléphone joue aussi un rôle très important. Il est présent et

⁵⁷³ GUIGUENO, Vincent – « *Guerre* » – in : *La ville au cinéma* - Encyclopédie sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot – *Op.Cit.*

multiple : blanc, vert, noir et rouge, il sature l'ensemble des espaces domestiques et professionnels. Résurgence de cet élément militaire de communications constantes, il passe ici dans la vie civile et organise la multiplicité des interconnexions spatiales dans un même instant. Seulement, il entrave la communication directe au lieu de la favoriser. Ainsi, Mauricio, le photographe professionnel, possède trois téléphones à lui tout seul, dont il emmêle les lignes autant qu'il s'agite. Ainsi, Fernando et Mercedes, mariés, sans enfants, aussi affairés l'un que l'autre dans leurs obligations professionnelles respectives, sont désespérément pendus à ce téléphone lorsqu'une panne vient les surprendre en les clouant sur place, dans une communication permanente autant qu'inutile avec le standard d'accueil de leur immeuble. Seul le saint, descendu sur terre à la demande de saint Pierre, possède le don d'ubiquité propre à l'ange, capable d'être ici, là et ailleurs au même moment dans une sorte de grammaire divine, réunissant tous les temps au même instant.

La photographie, élément militaire et moderne d'information, d'espionnage et de contre-espionnage aérien dans le contexte très tendu des années soixante, investit également la vie civile, au point de devenir la profession de l'un des personnages centraux du film. Mauricio est d'ailleurs le personnage le plus insaisissable du long métrage, et ses photographies feront l'objet d'une investigation dans le coffre – à pas feutrés, de nuit, à la lampe torche, comme dans un film d'espionnage –, de la part de Mathilde aidée de sa mère, de son avoué et de saint Valentin, pour vérifier que le jeune mari n'a pas de maîtresses. Après la menace de la puissance de feu du générique, cette fois, comme lors du débarquement culturel des vedettes américaines à Madrid à la suite des Pactes de Madrid de 1953, ce qui est célébré à l'écran dans l'atelier du jeune photographe Mauricio, ce sont les portraits desdites stars américaines, qui sont toutes présentes dans la capitale⁵⁷⁴. Sur les murs du studio, on voit tour à tour les clichés d'art en noir et blanc de Liz Taylor, d'Audrey Hepburn, de Marilyn, reconnaissables entre toutes. Cette ambiance très américaine se trouve encore accentuée par une ambiance d'hôtel de luxe américain propre aux défilés de mode, grâce à l'irruption d'un petit groom en livrée, venu remettre les grandes boîtes à chapeaux hauts-de-forme pour l'essayage.

La télévision enfin, dans le contexte de l'affaire des missiles à Cuba, est l'instrument qui crée un choc mondial avec l'un des plus terribles discours de président américain. Dans le film, elle est l'objet infernal qui sème panique et désordre le jour du mariage. Au restaurant,

⁵⁷⁴ Marilyn Monroe ne se rendra jamais en Espagne.

alors que les deux mariés sont supposés célébrer leur repas de noce, à l'issue d'une cérémonie de mariage plus que tumultueuse, Mathilde découvre à la télévision que son jeune mari s'est éclipsé pour aller couvrir l'arrivée d'un mannequin international à l'aéroport de Madrid Barajas. Le petit écran rend cruellement présent un être cher, qui devrait être là et qui est absent. Instrument de l'ubiquité moderne qui rend l'éloignement présent, à l'instar du discours du président américain, le poste de télé est également l'instrument qui annonce le chaos et par lequel la vie se fissure. Dans cette scène, en effet, le mariage de Mathilde se désagrège face à ce qui apparaît, à l'écran, comme une sorte de double vie du jeune mari, adulé tel un amant par ses modèles.

Dernier point d'un contexte de guerre nucléaire, exploité au maximum dans le scénario du film, et qui autorise ici la bascule vers la comédie : le président de États-Unis John F. Kennedy et le président du Conseil des ministres de l'URSS, Nikita Khrouchtchev, ont formé aux yeux du monde le couple international dans une querelle infernale. Réduite à l'extrême d'un univers domestique cette fois, cette figure du couple est néanmoins reprise ici par Fernando Palacios.

À l'instar des villes américaines au cinéma, Madrid à l'écran est la capitale de la reconversion d'une modernité militaire nucléaire. Véritable bouclier contre la guerre totale du monde, la capitale déploie la douceur de la paix propice au développement, illustrée touche par touche. Dans cette capitale, il fait bon vivre en paix, les jeunes femmes étudient, à parité avec les garçons dans les grands amphithéâtres de la Cité Universitaire. Les femmes y sont aussi cultivées qu'entreprenantes, au point de diriger une galerie d'art et d'antiquités religieuses. La capitale, enfin, rayonne, en lien avec les places les plus importantes du monde, d'où l'on revient dans un vol long-courrier directement des États-Unis ou d'Argentine, par avion de ligne de la Compagnie Iberia. Les lignes d'autobus tout comme les larges trottoirs de la capitale sont par ailleurs stylisés selon les lignes caractéristiques des bus et des capitales américaines que l'on voit, encore et toujours, dans les films américains.

La vision aérienne, les plongées et contreplongées axiales, les travellings latéraux qui élargissent Madrid dans les premières images de l'*incipit* sont de même facture que celles déjà signalées dans *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga et *Las Chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia. Sans doute ce panoptique panoramique de la ville est-il plus insistant encore s'il se peut, s'inspirant par ailleurs des images matricielles de *The Crowd* (1928) de King Vidor, où,

à partir du ciel, l'agitation saisit les urbains au sol, laissant deviner ainsi la fourmilière et l'ébullition intérieures des édifices.

4. Le dernier cri d'une mode féminine et très architecturée : la révolution « New-Look » de Christian Dior

Ce corps urbain architecturé à l'américaine qu'est devenue Madrid à l'écran, s'accompagne d'un corps féminin lui aussi transformé et sanglé dans une mode dernier cri. Cette mode magnifie et confère tout particulièrement aux femmes des corps graciles, souples et une nouvelle fluidité de manières. Adoptée instantanément par l'Amérique qui la baptise « *Le New-Look* », cette mode vient de France, elle sort des ateliers et des dessins de Christian Dior, elle inspire immédiatement le cinéma américain et impose ses nouvelles lignes aux stars de Hollywood, avant d'envahir et de faire retour sur les écrans espagnols dans les films de notre corpus.

Amplitude des jupes et des robes, galbe des tailleurs, finesse de la taille, rondeurs des épaules, vertige des escarpins, élégance des manteaux, envolées des chapeaux, etc. Les silhouettes féminines sont graciles, élancées, sculptées. Elles composent une trame narrative où l'essentiel est de consommer le bon goût, lequel enveloppe dans une même spirale tous les acteurs de la ville. Vêtements, coiffures, accessoires, démarches et manières, tout fait signe dans la construction de ce nouveau corps féminin tout aussi cinématographique que celui de la ville. À l'écran, les tenues arborées par les jeunes héroïnes dans les comédies américaines s'inspirent si fortement de la révolution du « New-Look » Dior, que le Palais Galliera, musée de la mode de la ville de Paris, y consacrait une exposition du 12 juillet au 2 novembre 2014, laquelle établissait le lien avec le cinéma et organisait la projection des principaux films dont les silhouettes étaient directement inspirées par les lignes des grands couturiers parisiens, dont Christian Dior⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ « *Les années 50, la mode en France, 1947 – 1957* », exposition au Palais Galliera du 12 juillet au 2 novembre 2014 – Commissaire général, Olivier Saillard, directeur du Palais Galliera – Commissaire scientifique, Alexandra Bosc, conservateur du patrimoine.

Un nouveau corps féminin à la ville et à l'écran

Le 12 février 1947, Christian Dior présente sa première collection avenue Montaigne, à Paris. La longueur des jupes, les métrages de tissus pour le juponnage, la corsetterie, le retour des basques et de la taille cintrée à l'excès, l'accentuation des hanches, l'épanouissement des poitrines, l'arrondi des épaules, en somme toute cette opulence après les temps de disette et de guerre fait scandale. La nouvelle collection décline une tenue pour chaque heure de la journée et chaque moment qui lui est consacré, elle transforme de la sorte la journée des femmes privilégiées qui y ont accès en défilé de mode : il y a le tailleur ou les ensembles du matin, de voyage ou les grands classiques, qui sont assortis du manteau de voyage, de celui de tous les jours ou du soir ou encore du week-end, à quoi s'ajoutent les robes d'intérieur ou de ville pour le déjeuner, pour l'après-midi ou la fin de journée, pour le souper, pour recevoir ou enfin, clou du spectacle, la robe de gala. Alors que la presse française est en grève, la collection déclenche une bombe médiatique dans la presse anglo-saxonne qui enclenche à son tour une diffusion mondiale : le *Women's Wear Daily*, le *Herald Tribune*, le *Vogue* américain, *Life* consacrent des pages entières le lendemain ou dans la semaine qui suit la présentation de la collection. Carmel Snow, rédactrice en chef du *Harpers Bazaar*, baptise alors la ligne et fait de la mode Dior une mode monde : « Le New-Look ». La féminité triomphe et le tailleur « Bar » pièce maîtresse et ovationnée de la collection « *exalte un corps de femme sanglé, définit un tempérament : un défi à l'entrave cher aux amazones* ⁵⁷⁶ », comme l'analyse Laurence Benaïm. Deux lignes règnent en maître : « la ligne En 8, « *nette et galbée, gorge soulignée, taille creusée, hanches accentuées* », et la ligne « Corolle » « *dansante, très juponnable, buste moulé, et taille fine* ». Un choc ⁵⁷⁷. »

La même année, Christian Dior est convié à venir présenter et lancer sa collection à travers les États-Unis. Quatre ans après la révolution du *New-Look*, la maison Dior réalise la moitié du chiffre d'affaires total des exportations de la couture française. Succès médiatiques, succès commerciaux, les modèles Dior deviennent aussi des succès cinématographiques : « *Bientôt ils seront l'écrin voluptueux d'actrices et de comédiennes dont on ne saurait avouer s'ils occupent le premier ou le second rôle* », avance à juste titre le dossier de presse de l'exposition du Palais Galliera. Ce musée de la mode de la ville de Paris consacrait une

⁵⁷⁶ BENAÏM, Laurence et MÜLLER, Florence - *Dior, La révolution du New-Look* - New-York, Éditions Rizzoli, 2015, p. 7 et 16.

⁵⁷⁷ *IBID.* p. 15,16. L'auteur cite ici DIOR, Christian - *Christian Dior et moi* - Paris, Librairie Vuibert, 2011.

exposition du 12 juillet au 2 novembre 2014 qui établissait le lien avec le cinéma et organisait la projection des principaux films dont les silhouettes étaient directement inspirées par les lignes des grands couturiers parisiens, dont Christian Dior⁵⁷⁸. Les films américains mis en exergue et diffusés à cette occasion grâce au partenariat avec le cinéma parisien Le Grand Action étaient : *Love in the Afternoon*, *Ariane* (1952) et *Sabrina* (1954) de Billy Wilder ; *Monkey Business – Chérie je me sens rajeunir* (1952) et *Gentlemen Prefer Blonds – Les hommes préfèrent les blondes* (1954) de Howard Hawks, *Rear window- Fenêtre sur cour* (1954) et *To Catch a Thief – La main au collet* (1955) d'Alfred Hitchcock.

À ces indications suggérées par l'exposition du palais Galliera, ajoutons que ces mêmes lignes se rencontrent également dans les trois longs métrages réalisés par Douglas Sirk : *Magnificent Obsession – Le secret magnifique* (1954), *Written on the Wind – Écrit sur du vent* (1955), *Imitation of Life – Mirage de la vie*, de 1959, fleuron du meilleur défilé de mode de Lana Turner à l'écran. Puis, portée à l'écran par ces films, les nouvelles lignes de prêt à porter et couture, dont celles de Dior de 1947, dont le corps féminin s'inspire tant, reviennent en Europe et dans les films de notre corpus. Elles y reviennent avec la puissance de feu du cinéma hollywoodien. Ainsi un ensemble de modèles sont-ils directement inspirés des films américains cités ci-dessus, et également, photogramme à l'appui : *How to Marry A Millionaire – Comment épouser un millionnaire* (1954) de Jean Negulesco pour les tenues déshabillées d'intérieur, les tenues d'après-midi, les tailleurs du déjeuner et le faste des tenues de soirée. Enfin, *Roman Holiday – Vacances romaines* (1953) de William Wyler, film dans lequel la princesse Ann (Audrey Hepburn), pour échapper à un protocole très contraignant, s'évade du Palais à Rome. Elle se faufile dans les rues de Rome en Vespa, et pour passer inaperçue, porte une tenue d'après-midi qui la rend presque invisible et qui ressemble à s'y méprendre à la tenue de Paloma, fille d'ouvrier dans *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), faisant le repassage chez elle.

La ligne Christian Dior : le corps féminin bat l'amble du corps urbain

Cette reconnaissance américaine de la collection Dior de 1947 fait entrer les nouveaux modèles dans les films hollywoodiens de la décennie des cinquante : 1947, la ligne Corolle et

⁵⁷⁸ « *Les Années 50, la mode en France, 1947 – 1957* », exposition au Palais Galliera du 12 juillet au 2 novembre 2014 – Commissaire général, Olivier Saillard, directeur du Palais Galliera – Commissaire scientifique, Alexandra Bosc, conservateur du patrimoine.

en 8 ; 1949, la ligne Infini ; 1955, la ligne Y. Jusqu'à la Sorbonne qui ouvre à partir de 1955 les portes de son Grand Amphithéâtre au couturier venu présenter son travail et faire défiler ses mannequins devant un parterre de 4000 étudiants. Les deux textes des conférences, la première en 1955 qui fut une conférence dialoguée avec Jacqueline de Menou, professeur des cours de civilisation française, et la seconde en 1957 qui n'eut pas lieu du fait du décès du couturier la même année, ont fait l'objet d'une petite publication fort instructive⁵⁷⁹. Christian Dior y présente son travail de création et insiste sur trois points importants : la mode est – dit-il – une affaire de ligne, d'architecture, d'élite, de rêves. En cela, elle s'ajuste parfaitement au grand corps urbain des comédies hollywoodiennes et des films de notre corpus.

a. La ligne d'abord

À la rareté du matériau, à sa somptuosité, au goût d'une reine ou d'une impératrice, se substitue désormais la création d'un couturier qui propose une ligne. Une ligne qui supplée l'étoffe qui ne peut plus maintenir son empire sur la mode⁵⁸⁰. Cette ligne est celle du corps féminin, bien sûr. Sous le dessin du créateur et à travers ses robes, du couturier qui avoue : « *Au fond, tout ce que je sais, vois ou entends, tout dans mon existence, se tourne en robes*⁵⁸¹ ». Sur le communiqué qu'il rédige lui-même pour présenter sa première collection, il dessine deux lignes : la Corolle et la 8. Il écrit dans ses mémoires : « *Ce fut l'heure de la femme-tige, de la femme-fleur. Les corolles se galbèrent et rendirent à la jambe tout son mystère. Chaussées de hauts talons, les femmes retrouvèrent un pas dansant, une démarche ondulante, qu'accentuait l'ampleur des robes*⁵⁸². » De quoi en effet faire ondoyer le corps féminin à l'amble et dans le flux incessant du grand corps architectural urbain.

b. Les robes, une architecture et une exécution sculptées

La mode créée par Christian Dior a tout d'une architecture et tient aussi de la sculpture. De son propre aveu, le couturier dévoile sa vocation contrariée de devenir architecte depuis l'enfance. La mode devient alors un moyen d'exprimer indirectement cette vocation. La liberté,

⁵⁷⁹ DIOR, Christian - *Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne, 1955 - 1957* – Paris, Éditions du Regard, 2003, p. 9, 10, note de l'éditeur – p. 19, 20, la création d'une ligne – p. 23 à 25, l'élite – p. 26, le merveilleux, le rêve – p. 43 à 46, l'architecture et la sculpture.

⁵⁸⁰ *IBID.* p. 20.

⁵⁸¹ DIOR, Christian - *Christian Dior et moi - Op. Cit.*, p. 65.

⁵⁸² *IBID.* p. 162.

la légèreté, le mouvement s'élaborent avec une structure, une construction, une architecture. À l'instar des grandes lignes du corps urbain, le corps féminin relève ici d'un tracé très ordonné. On le voit, la mode couture des années cinquante s'ajuste parfaitement à la mode urbaine des mêmes années. « *Une robe telle que je la conçois est une architecture destinée à exalter les proportions du corps féminin*⁵⁸³ », écrit-il, complétant plus loin son souci de construction : « *Seules la rigueur de la construction, la précision de la coupe, et la qualité de l'exécution nous séparent du cotillon*⁵⁸⁴ », conclut-il. De son côté, l'exécution de la robe est sculptée par une sorte d'armature, sur laquelle est ajusté le vêtement qui conservera les mémoires des formes voulues sur la toile⁵⁸⁵.

c. La mode, une affaire d'élite, bien sûr

Accessible à un très petit nombre, Christian Dior reconnaît et confirme que la haute couture est destinée à une élite. Une élite, affirme-t-il, « *nécessaire à une société.* » et qui justifie à son tour pleinement la création en couture. D'une part, si cette création est onéreuse, c'est qu'elle est un prototype, d'autre part elle condense des trésors de culture, de savoir-faire et de métiers précieux. Plus encore, délicate au point qu'elle « *est comparable à la première framboise ou au premier muguet* », elle tire le monde vers le futur tant elle est « *en avance sur son temps, et complètement inédite*⁵⁸⁶

d. Place à la futilité et au rêve

Inédite, pleine de secrets, toujours du côté de la surprise, de l'actualité, de la beauté, la mode est pour le couturier « *un des derniers refuges du merveilleux*⁵⁸⁷. » À l'écran, elle a tout à voir avec les modulations urbaines de l'archétype américain. Elle épouse à merveille les exigences de la vitesse, de la fluidité, de l'élancé, de la séduction et de la légèreté. L'élite de la couture dont parle Christian Dior coïncide en tous points avec l'élite urbaine et l'élitisme architectural revendiqué de la ville. L'élite apparaît bien en effet comme un petit cercle restreint sur le plan humain comme sur le plan de la géographie urbaine. À cet égard, il est intéressant de lire sous la plume de Christian Dior à quel point le New York prisé et à la mode se réduit à

⁵⁸³ *IBID.* p. 210.

⁵⁸⁴ *IBID.* p. 216.

⁵⁸⁵ DIOR, Christian - *Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne, 1955 - 1957 – Op. Cit.* p. 44, 45.

⁵⁸⁶ *IBID.* p. 25.

⁵⁸⁷ *IBID.* p. 20.

quelques artères et à une poignée de visages.

La première découverte que je fis est que New York – l'un des centres du monde – n'était qu'un village. Un village très géographiquement délimité qui compte vingt rues dans lesquelles vous dénombrez cinq hôtels, trois restaurants et quatre night-clubs. Là, mais seulement là, vous êtes sûr de rencontrer l'une des cinq cents personnes qui « sont New York ». (...) Ses membres (...) ne se voient qu'entre eux et ne sortent jamais d'entre les trois territoires que limitent, d'une part la 5^e avenue et l'East River, et d'autre part, à peu près la 45^e rue et la 80^e ⁵⁸⁸.

Cette description nous renvoie directement à la capitale espagnole qui, sous le signe de son américanisation dans les trois films du corpus, se réduit tout autant à quelques artères et longues avenues incessamment parcourues : la Gran Vía, La place du Callao, la rue et la place de Alcalà, la Castellana et Cibeles. La délimitation et le resserrement new-yorkais dépeint par Christian Dior donnent bien la mesure de ce qui se joue à l'écran dans les comédies à l'eau de rose espagnoles. Avec l'adoption de la silhouette américaine de la ville, à travers l'architecture et la silhouette des femmes à travers la mode, à l'écran, la capitale prétend évoluer désormais sous le signe de la « distinction ». Elle affiche sa modernité comme l'espace d'une machine à rêves destinée à ancrer la nouvelle idéologie « dépolitisée » du franquisme auprès du grand public, et à effacer durablement tout clivage politique de la guerre civile. La distinction et le bon goût d'une élite urbaine différencient et excluent autant qu'ils appellent le désir d'imitation. Terreau d'une idéologie dépolitisée du régime, ils permettent de penser le double rôle de démarcation et de jointure à l'œuvre dans ce cinéma. Démarcation à partir de laquelle s'opèrent les discriminations sociales entre l'élite urbaine et le monde rural, entre les maîtres et les serviteurs, entre les dirigeants et les travailleurs. Jointure également qui permet de concilier l'inconciliable et de sceller les valeurs politiques d'une idéologie ultraconservatrice : capitalisme et travail, finance et exclusion, liberté et famille. Mirage aux alouettes, la « distinction » s'impose comme un espace de ralliement, et à l'instar de la couture, un modèle désirable et désiré que toutes les classes sociales doivent vouloir imiter, vont devoir imiter. Modernité et distinction de Madrid à l'écran imposent des symboles d'importation qui se constituent en tant que référents imaginaires et apolitiques d'un pays tout entier. Un dernier mot que nous laissons à Christian Dior :

Alors le besoin de faste qui sommeille au fond de tous les cœurs – surtout en notre temps qui en est tant privé – a choisi la mode comme l'un de ses suprêmes recours. (...) Ces belles robes pourtant ne sont destinées qu'à bien peu de lectrices ou de spectatrices qui en rêvent ; des

⁵⁸⁸ DIOR, Christian - *Christian Dior et moi* – Op. Cit. p. 57, 58.

*millions d'autres ne les achèteront jamais. Un tel déploiement de luxe pour un tel résultat peut passer pour une provocation. Je ne le crois pas. La mode n'a pas besoin d'être directement accessible, il suffit qu'elle soit présente. Là où elle passe, même en retard, même à contretemps, elle préserve les droits de la fantaisie et entretient la morale de la frivolité*⁵⁸⁹.

Une fantaisie et une frivolité qui ont un prix.

III. MADRID À L'ÉCRAN :

« *LE CAPITALISME COMME RELIGION*⁵⁹⁰ », L'ÉCLIPSE DES UNIFORMES
ET DES SOUTANES.

Les films du corpus partagent avec le cinéma hollywoodien dont ils s'inspirent deux points de capiton qui tissent très serrés un réseau de valeurs qui se prétendent partagées.

Premier point de capiton, le culte très religieux du capital : l'argent y coule à flot et partout. Il s'y écoule sous forme de marchandises, il surgit des portefeuilles, il tombe du ciel comme une manne providentielle à travers les paris et les gains de la loterie et, enfin, à l'état liquide et dématérialisé, il donne leurs formes à tous les biens, marchandises, activités qui existent et se commercialisent.

Deuxième point de capiton, loin d'être porteuse d'une solidarité interclassiste telle que la critique a pu l'énoncer, nous soutenons au contraire que dans ces trois films, l'élite argentée s'approprie la capitale à l'image, qu'elle y exclut ou absorbe tous ceux qui ne font partie ni de l'élite ni des circuits de l'argent.

1. Madrid à l'écran, un culte très religieux du capital

Avec l'américanisation de Madrid à l'écran, on serait presque tenté d'oublier l'élément qui différencie absolument l'Espagne des États-Unis : l'un est une démocratie, l'autre une dictature militaire. Or, précisément, ce qui surprend le plus dans les films produits par José Luis Dibildos et Pedro Masó tient à la disparition totale à l'écran des deux institutions qui pourtant structurent l'ensemble du pays et maintiennent la société sous leur fêrule : les militaires et l'Église. Pas l'ombre d'un uniforme, d'une soutane, d'un prie-Dieu ou d'un tricorne dans ces

⁵⁸⁹ DIOR, Christian - *Christian Dior et moi* – Op. Cit. 2011, p. 217.

⁵⁹⁰ BENJAMIN Walter - *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires* – Opus, Cit. p. 111, 113. Le titre du chapitre est : « *Le capitalisme comme religion* »

films où la modernité du corps urbain et du corps féminin semble s'y être entièrement substituée. Si la greffe de la bonne humeur, des lendemains qui chantent et des comédies de l'espoir a si bien pris le pas et a pu fonctionner durant ces années auprès des spectateurs espagnols, c'est sans doute que le changement de corps, ici, non seulement n'efface ni le diktat politique ni la tradition religieuse, mais ancre bien davantage ces derniers à l'insu de chacun.

Walter Benjamin éclaire cet insu qui fonctionne comme un impensé ; en 1921, il écrit en ouverture d'un ouvrage intitulé *Le capitalisme comme religion* : « *Il faut voir dans le capitalisme une religion* » et il poursuit : « *Le christianisme à l'époque de la Réforme, n'a pas favorisé l'avènement du capitalisme, il s'est transformé en capitalisme.* » Inspiré par Max Weber, trois des caractéristiques de cette nouvelle religion posées par l'auteur, concernent et éclairent notre corpus. Le capitalisme comme religion, dit l'auteur, est d'abord un culte évidé de tout dogme et de théologie. Ses divinités sont l'argent, la richesse, la marchandise. « *Premièrement – écrit-il – le capitalisme est une religion purement cultuelle, peut-être la plus extrêmement cultuelle qu'il n'y ait jamais eu. Rien en lui n'a de signification qui ne soit immédiatement en rapport avec le culte, il n'a ni dogme spécifique ni théologie. L'utilitarisme y gagne, de ce point de vue, sa coloration religieuse*⁵⁹¹. »

Deuxième caractéristique, ce culte serait par ailleurs permanent. Il n'y aurait pas « *de jours ordinaires* », concept emprunté par Walter Benjamin à Max Weber au sujet de l'emprise permanente de l'éthique protestante sur les comportements⁵⁹². L'idée pointe ici l'impossible distinction entre les jours fériés et les jours ouvrés. Le penseur poursuit : « *Un culte permanent, c'est la célébration d'un culte permanent sans trêve et sans merci (...) Il y a une journée unique et ininterrompue de « fête-travail », dans laquelle le travail coïncide avec la célébration du culte*⁵⁹³. » Face à ce texte difficile, pour lequel Walter Benjamin n'explique ni ne justifie aucune de ses assertions, le philosophe Giorgio Agamben se saisit des fragments et en reformule la problématique en ces termes : « *Si le capitalisme est une religion, comment pouvons-nous le définir en termes de foi ? À quoi le capitalisme croit-il*⁵⁹⁴ ? » La *Pistis*, mot grec utilisé par Jésus et les apôtres pour exprimer la foi, désigne également le crédit, au sens bancaire du terme. Aussi écrit-il « *Le sens du mot « pistis » « la foi », c'est tout simplement le crédit dont nous*

⁵⁹¹ *IBID.* p. 111-113.

⁵⁹² LÖWY, Michael – « *Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber* », Paris, Presses de Sciences Po | « *Raisons politiques* » 2006/3 no 23 | pages 203 à 219 <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm>

⁵⁹³ *IBID.* p. 207.

⁵⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio - *Création et anarchie, l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste* – Paris, Éditions Payot & Rivages, 2019, p. 113 à 131.

jouissons auprès de Dieu et dont la parole de Dieu jouit auprès de nous, du moment que nous croyons en elle. », poursuivant :

C'est pourquoi Paul peut dire dans une définition célèbre que « la foi est la substance des choses espérées » : elle est ce qui donne réalité et crédit à ce qui n'existe pas encore, mais en quoi nous croyons et nous avons confiance, en quoi nous avons mis en jeu notre crédit et notre parole. « Creditum » est le participe passé du verbe latin croire : c'est ce en quoi nous croyons, en quoi nous mettons notre foi, quand nous établissons une relation fiduciaire avec quelqu'un en le prenant sous notre protection ou en lui prêtant de l'argent⁵⁹⁵.

La lecture de Walter Benjamin sur le capitalisme comme religion permet alors de saisir de quelle manière, dans l'Espagne franquiste de 1957 et de 1958, deux comédies à l'eau de rose peuvent en effet ne faire quasiment aucune référence à l'Église. Nul besoin d'Église et de gens de robe dans ces films où deux nouveaux temples de culte permanent s'y sont substitués : celui de l'abondance de marchandises où l'argent circule en échange de ces biens et celui de la Bourse, temple de la « foi » dans lequel des hommes avisés donnent « réalité et crédit » aux personnes et aux biens. Voilà pour l'optimisme et pour la croyance débordante dans des lendemains qui chantent, qui sont le substrat même de cette religion qu'est le capitalisme. Cette religion du crédit présente à son tour quelques contraintes, dont celle pour les personnages de se tourner résolument vers l'avenir. Il n'y a plus dès lors qu'une seule direction dans laquelle regarder, le futur, et un seul comportement à adopter : y croire. Luis Deltell note avec justesse au sujet du film de Rafael J. Salvia : « *se percibe la esperanza de progreso* », et un peu plus loin, il ajoute :

Todos los personajes proyectan sus sueños en el porvenir. Lógicamente, las alteraciones temporales de la estructura narrativa de la película no son flashbacks (hechos del pasado) sino flashforwards (hechos que sucederán o no). El futuro se presenta como la gran esperanza colectiva de toda la sociedad⁵⁹⁶.

Dans *Vuelve San Valentín* (1962), arrive de surcroît le temps du saint homme, sorte d'ange protecteur capable d'arrêter les fusées et les missiles nucléaires au moment charnière entre la fin du générique et la première image de l'*incipit* du film. Ce geste d'espoir, s'il en est, renforce la croyance que le ciel de Madrid est un rempart politique contre la destruction totale. On le voit, prenant à revers « *l'Ange de l'Histoire* » de Walter Benjamin⁵⁹⁷, que dans une

⁵⁹⁵ *IBID.* p. 118.

⁵⁹⁶ DELTELL ESCOLAR, Luis - *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* – *Op. Cit.* p. 104.

⁵⁹⁷ BENJAMIN, Walter – *Œuvre III* – Paris, Éditions Folio Essais Gallimard, 2000, p. 434.

tempête, le ciel propulse vers un avenir et un progrès constitué de ruines. Le film de Fernando Palacios fait de la main de l'ange le bouclier de la modernité anti-nucléaire. Culte religieux permanent et sans fin, c'est bien ce que les trois comédies du corpus mettent en relief : un capitalisme joyeux qui gagne Madrid. Dans *Las Muchachas de Azul*, les jeunes vendeuses mettent en scène lors de leur journée de congé les marchandises exhibées dans les étages du magasin durant les jours ouvrés. Robes cintrées, maillots de bain, pantalons cigarette, la vie à l'extérieur devient une illustration des produits vendus à l'intérieur des grands magasins. Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, les quatre demoiselles œuvrent contraintes et forcées pendant un jour férié. Elles sont poussées par leurs parents respectifs à sortir du lit et partir collecter l'argent nécessaire pour les nécessiteux de la Croix Rouge. La seule qui le fait d'elle-même, et encore agit-elle par obligation morale, est Paloma, la fille d'un ouvrier blessé et hospitalisé. Paloma est en fait la seule des quatre à être précisément en « dette » vis-à-vis des soins apportés par la ville et la Croix Rouge à son père désargenté.

Notons que dans son acception latine de la foi, la « *fides* », rend compte de la même diversité sémantique qu'en grec, elle « *désigne fondamentalement le lien par lequel un individu se lie à un autre, via la parole qui est donnée et acceptée. Ce schéma semble faire apparaître une profonde réciprocité, une égalité entre celui qui engage sa « foi » et celui qui la reçoit*⁵⁹⁸. » Or, Benveniste, cité par Agamben⁵⁹⁹, écrivait dans le *Vocabulaire des Institutions indo-européennes* : « *Si l'on passe en revue les différentes liaisons de fides et les circonstances où elles sont employées, on verra que les partenaires de la "confiance" ne sont pas toujours dans une situation égale.* » En effet, « *celui qui détient la fides mise en lui par un homme tient cet homme à sa merci* ». Et Benveniste de préciser : « *mettre sa fides en quelqu'un d'autre procurait en retour sa garantie et son appui* », ce qui, conclut le linguiste, « *souligne l'inégalité des conditions.* » C'est dans cette inégalité des conditions, et plus précisément dans une relation faite de soumission et de dettes que se situe Paloma. Elle est tributaire de la société qui soigne

« *Il existe un tableau de Klee qui s'intitule Angelus Novus. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements. Il ne voit lui qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.* »

⁵⁹⁸ BEUVIER, Clément « *Le paradoxe étymologique de la « foi »*, »

En ligne : <http://www.leslyriades.fr/spip.php?article903>

⁵⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio - *Création et anarchie, l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste* – Op. Cit. p. 119 à 131.

son père, tributaire de la générosité de ses nouvelles amies qui, grâce à leurs moyens, rachètent les outils paternels mis au clou par l'oncle, tributaire enfin de Marion qui lui ouvre les portes d'un monde insoupçonné et merveilleux.

2. Madrid à l'écran : des pauvres, exotiques, absorbés ou éjectés

Madrid, vouée au culte religieux de l'argent, entraînée dans le destin joyeux et inéluctable du capitalisme, de son culte permanent et du cycle de la dette qui la tire vers des lendemains annoncés comme heureux, est sous le contrôle des seules élites argentées qui désormais la composent. À l'écran, elle se révèle être le théâtre urbain exclusif des élites qui ont le pouvoir d'exclure ou d'absorber tous ceux qui ne font pas partie de ces cercles privilégiés. Dans cette capitale à l'imaginaire si américain, il n'y a aucune place pour une solidarité entre les différentes classes sociales. Pour Fernando Méndez-Leite, Luis Deltell et Carlos Heredero, Paloma serait l'héroïne qui condenserait un bel exemple de solidarité entre les classes. Pour Luis Deltell, historien du cinéma : « *La obra termina, lógicamente, con un final feliz, un encuentro entre todas las clases sociales y todos los sueños de futuro y progreso en Madrid* ⁶⁰⁰.

L'analyse est sensiblement plus appuyée sous la plume de Méndez-Leite : « *El día de la Cruz Roja es un día de azar que sortea un encuentro maravilloso entre cuatro muchachas que nos se conocen, provienen de mundos alejados y pertenecen a categorías sociales muy distintas. Este día les propicia un encuentro y una amistad en ciernes que superara las pertenencias sociales distintas* ⁶⁰¹. » Enfin, Carlos Heredero, historien du cinéma, partage également le point de vue des relations amicales qui surmontent la frontière de classes : « *Ejemplo y elogio de las relaciones interclasistas, la historia optimista que el propio Masó y Rafael J. Salvia escriben (...) cede el protagonismo a cuatro jóvenes postulantes de la banderita que pertenecen a diferentes niveles sociales y que comparten en común disponibilidad para el enamoramiento y sus aspiraciones casamenteras : factores que el relato convierte en fundamentales para superar las barreras que separan estas alegres muchachas* ⁶⁰². » Rappelons pour mémoire ce désir déjà très sensible en littérature. Carmen Laforet laissait entrevoir cette note d'espérance

⁶⁰⁰ DELTELL ESCOLAR, Luis - *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*- Op. Cit. p. 104.

⁶⁰¹ MÉNDEZ-LEITE-LEITE, Fernando - *Guía del ocio* – Op. Cit. p. 266.

⁶⁰² HEREDERO, Carlos. F - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961*, Op. Cit. p. 247

d'une amitié qui pourrait perdurer par-delà le clivage social, sentiment d'un fol espoir de liberté dans une Espagne exsangue après trois années de guerre civile. Son roman *Nada*, écrit en 1944 et couronné par le prix Nadal en 1945, met en scène une amitié entre la jeune Andréa, issue d'une petite bourgeoisie asphyxiée par les conflits et la pauvreté de l'après-guerre et son amie d'université, Ena, issue de la grande bourgeoisie internationale. Alors qu'Andréa, sans nouvelles d'Ena depuis son départ de Barcelone, croit leur amitié perdue et s'inquiète de ce qu'elle pourra devenir elle-même, elle reçoit une lettre l'invitant à rejoindre son amie et sa famille dans leur grande maison de Madrid. Adoptée par la grande famille très aisée d'Ena, Andréa pourra échapper à la misère de sa propre famille, travailler et poursuivre ses études⁶⁰³. La prétendue fusion des classes sociales dans cette belle amitié dit la même réalité d'une intégration par adoption-absorption, point d'orgue d'une réelle domination sociale.

Quant à Paloma, elle n'échappe pas à la rigueur d'une lecture sociologique. Issue d'une famille ouvrière dont le père a été hospitalisé après un accident du travail et qui bénéficie de bons soins grâce aux dons de la Croix Rouge, elle n'est pas la preuve vivante d'une solidarité amicale qui subsume le clivage social. Si l'on s'en tient à ce qui se passe à l'écran, toute autre catégorie sociale qu'une classe aisée voire fortunée est radicalement exclue, le cas échéant cooptée, absorbée, ce qui pour Thierry Bulot et Vincent Veschambre est strictement équivalent : il s'agit d'en garantir l'effacement. À la fin de la journée, Paloma s'éclipse du groupe avec ces mots :

– *C'était l'amitié d'un jour.*

Ce à quoi, Marion, fille de l'ambassadeur, répond :

– *Amitié d'un jour, amitié pour toujours.*

Or, ce qui se présente sous les apparences de la solidarité, grâce à l'analyse de Thierry Bulot et de Vincent Veschambre, s'éclaire d'une tout autre perspective : il s'agirait bien plutôt d'une cooptation et « *d'une transmission des diverses « marques d'une identité sociale et des*

⁶⁰³ LAFORET, Carmen – *Nada* – Madrid, Editorial Catedra Letras Hispánicas, 2020, p. 365, 366. «*No quise pensar en lo que rodeaba y me metí en la cama. La carta de Ena me había abierto, y esta vez de una manera real, los horizontes de la salvación. «...Hay trabajo para ti en el despacho de mi padre, Andréa. Te permitirá vivir independiente y además asistir a las clases de la Universidad. Por el momento vivirás en casa, pero luego podrás escoger a tu gusto tu domicilio, ya que no se trata de secuestrarte. Mamá está muy animada preparando tu habitación. Yo no duermo de alegría.» (...) no me podía dormir. Encontraba idiota sentir otra vez aquella ansiosa expectación que un año antes, en el pueblo, me hacía sentir cada media hora (...) El padre de Ena que había venido a Barcelona por unos días, a la mañana siguiente me vendría a recoger para que le acompañara en su viaje de vuelta a Madrid. Haríamos el viaje en su automóvil.*»

*espaces où elles sont saillantes*⁶⁰⁴. » Grâce à l'amitié de Marion, Paloma accède à un espace social qui n'est pas le sien et son ingénuité sociale pourra alors passer pour de l'aisance. À la Bourse, par exemple, c'est Marion qui a le pouvoir d'entraîner ses nouvelles amies, les règles de l'espace lui sont familières et elle y retrouve l'un de ses deux fiancés. En revanche, c'est Paloma qui est sous-pesée, évaluée et estimée par Don José, le patron de la Bourse. En échange de la foi qu'elle met à récolter des dons auprès des agents de change, il lui confère du crédit et dit à propos d'elle qu'elle est « *un valor muy cotizado* », une valeur très recherchée. Elle devient ainsi dans le propos du financier un bien d'échange et c'est à ce titre qu'il lui libelle et signe un chèque pour la commissionner sur son efficacité à lui apporter de la chance en affaire. En effet, au moment où la jeune femme épingle sur le veston du financier toute une série de pastilles et lui soutire don après don, les téléphones sonnent de plus belle pour annoncer des envolées de cotations boursières. Paloma devient la muse économique de don José et l'homme s'émerveille des seules habiletés qu'il reconnaisse : la faculté de faire fructifier les liquidités et celle de favoriser confiance et croyance. Le capitalisme ne connaît aucune trêve ni repos ; au cœur d'une campagne de dons, il fait encore des affaires.

Une fois l'amitié éternelle de Marion déclarée, surgit un florilège de marques identitaires comme autant d'attributs du sésame : ainsi en est-il du déjeuner au champagne et saumon, improvisé comme un simple pique-nique à l'entrée du Parc du Retiro, puis de l'outrance de choix dans le dressing qui n'est pas sans rappeler le dressing de *Écrit sur du vent* de Douglas Sirk, 1956. Une tenue pour chaque heure du jour et de la nuit, cela force l'émerveillement et ouvre des perspectives. Lorsque Marion ouvre les portes de ses placards qui regorgent de robes et d'escarpins, Paloma est bel et bien invitée à s'appropriier les « *marques identitaires saillantes d'une classe qui n'est pas la sienne* », pour une soirée dont elle n'a guère l'habitude. « *Cette dimension symbolique de la transmission et de la reproduction sociale est loin d'être négligeable*⁶⁰⁵ », concluent les deux chercheurs dans leur analyse. Soulignons par ailleurs que l'amitié entre ces deux femmes de catégories sociales si distantes est déclarée et agie par la plus riche et fortunée des deux. La reconnaissance ne peut en effet avoir lieu que dans ce sens. Le contraire ne pourrait tout simplement pas exister, il irait à contre-sens de

⁶⁰⁴ BULOT et VESCHAMBRE, p.130, 131.

⁶⁰⁵ BULOT Thierry et VESCHAMBRE Vincent - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique d la mémoire urbaine – Op. Cit.* P. 29.

l'importance tacitement accordée à la supériorité sociale. L'amitié de Marion scelle, de fait, une situation de domination⁶⁰⁶.

À la lutte collective, désormais impossible dans l'Espagne du général Franco, se substitue le placement individuel. Thierry Bulot et Vincent Veschambre précisent que faute de pouvoir prendre la place des dominants et de se saisir de leurs ressources : «... *on peut à l'inverse tenter de prendre place à leur côté, autrement dit de s'élever dans la hiérarchie symbolique, si ce n'est économique, en s'appropriant certains attributs identitaires des dominants. Cela se traduit généralement par un abandon de la lutte collective, au profit de la stratégie de placement individuel* ⁶⁰⁷. » C'est en effet ce parrainage qui a lieu dans *Las chicas de la Cruz Roja*.

Dans le registre cinématographique, un autre mythe se rejoue ici. Clamant à l'écran ce qui semble être un bel élan du cœur « *Amie d'un jour non, amie pour toujours* », Marion ouvre les portes de sa garde-robe à sa petite protégée, ce qui a pour effet, peu après, de lui ouvrir les portes du bal. Elle devient par ce geste la marraine compatissante qui au cinéma coopte sa petite protégée pour la conduire dans un autre univers. Paloma, telle la petite cendrillon des quartiers populaires, opère sa transformation pour être absorbée dans le monde. Elle ira au bal ce soir, habillée elle aussi comme une princesse. La résonnance que le conte de fée de Cendrillon a dû posséder pour la génération des trentenaires comme pour la génération plus âgée, tant pour l'Espagne que pour les Espagnols, est ici très marquée. Dans son roman intitulé *El día que murió Marilyn* », Terenci Moix, par ailleurs critique de cinéma espagnol, rend compte et témoigne de l'empreinte de Walt Disney et du conte de Cendrillon, un des premiers à avoir obtenu un succès durable en Espagne au début des années cinquante. Il écrit :

¡Oh! Jordi, este mundo inverosímil de Walt Disney es una de las cosas que más nos pertenecen a los dos. (...) Y aquellos cartones culminaban con las siluetas increíblemente bellas de Cenicienta y su Príncipe azul, enlazados por la cintura, mecidos por el vals y la fantasía de un baile real que se desarrollaba, embuste dorado entre surtidores diamantinos, chopos de polvo de

⁶⁰⁶ Le même processus d'adoubement est traité dans le roman *Nada* de Carmen Laforet. Andréa désespérée ne sait pas très bien ce qui va advenir d'elle, sans nouvelles d'Ena depuis un certain temps, elle pense avoir perdu son amitié lorsque celle-ci lui écrit de la rejoindre, elle et sa famille, dans leur villa d'été. À la dernière page du roman, la cooptation a lieu et l'espoir d'un avenir renaît pour Andréa. Voir citation de Carmen Laforet, *Nada*, Op.Cit p 365, 366.

⁶⁰⁷ BULOT Thierry et VESCHAMBRE Vincent - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique d la mémoire urbaine* – Op. Cit. p. 228. Les deux chercheurs poursuivent : « Massive, cette appropriation devient en effet « démocratisation » des attributs distinctifs ». *Las chicas de la Cruz Roja* dit cette appropriation et cette élévation dans la hiérarchie symbolique, à titre tout à fait exceptionnel et individuel.

estrellas, escalinatas de mármol azulino, jarros de porcelana, dorada y aire cargado de esmeraldas, rubíes y ágatas estrambóticas. (...) era como si un pedazo de aquellas películas americanas que tanto nos gustaban hubiera adquirido nueva forma, como si la Navidad que, en pantalla, celebraban nuestros artistas preferidos - ¡Y eran tantos entonces ¡- se hubiera vuelto real

Dans la ville où le capitalisme est devenu religion, culte, crédit et dette – sans Dieu ou se substituant à lui – il ne peut plus y avoir de place pour les « pauvres ». Paloma est bel et bien absorbée. L'amitié de Marion joue le rôle de l'amour et de l'alliance proposé par Pierre Bourdieu comme lieu d'échanges symboliques dans la production et la reproduction des élites. Magie du performatif : il suffit que celle qui en a le pouvoir le dise pour que les traces des classes populaires soient définitivement estompées. Par ailleurs, Marion ne prend aucun risque dans son amitié. Paloma n'a plus besoin d'être agie par qui que ce soit. Elle avait déjà intégré la loi, se sentant l'obligée d'un secours sanitaire qui prenait en charge son père. En participant à la journée de collecte en faveur de la Croix Rouge, elle opérait donc une forme de contre-don. La classe populaire qu'elle représente est en effet la seule catégorie sociale dont l'État pouvait attendre de la gratitude, signe ici de la plus parfaite soumission sociale et politique, signe également de la conscience d'appartenir à une catégorie sociale dévalorisée, celle qui n'a pas les moyens de se prendre en charge, en somme, celle qui coûte aux généreux donateurs. Cooptée, absorbée, effacée, Paloma pouvait l'être sans danger, elle avait donné tous les gages préalables à sa parfaite intégration dans les différents cercles traversés – avenues, hôtel de luxe, hippodrome, Bourse – elle méritait bien d'aller au bal dans une belle robe prêtée par sa nouvelle marraine.

Dans *Vuelve San Valentín*, Felisa, la jeune domestique, – blonde comme sa patronne et désormais riche comme elle grâce à la providence des jeux d'argent – n'en quittera pas moins la capitale. Malgré ses nouveaux avoirs, son origine sociale demeure, son accent et son phrasé l'estampillent à jamais et par conséquent, elle partira se marier dans sa campagne d'origine, où elle vivra désormais avec son mari, près de sa belle-famille. Dès lors, elle prend le car, sort du cadre et quitte le champ de la caméra. L'argent ne lui aura permis ni de rompre les traditions ni de franchir les barrières sociales.

La fille de l'ouvrier et la domestique : les deux figures de l'exotisme urbain

Sur le plan de l'image cinématographique, Paloma dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, tout comme Felisa dans *Vuelve San Valentín* sont traitées comme les pastilles d'exotisme dont raffolaient les comédies américaines en voyage dans les villes de la vieille Europe. Il n'est que de voir les scènes de vie chez Paloma : son intérieur, contrairement à celui de ses trois coreligionnaires, est un espace réellement domestique : toutes les pièces sont réunies en un seul espace, elle y repasse en attendant que le dîner finisse de cuire sur la gazinière. Nous avons là la même exigüité de l'espace, les mêmes toits mansardés et vitrés, suturés par de fines armatures de plomb que dans les films américains de *Les Girls*, *Ariane et Sabrina*, lorsque celles-ci se trouvent dans les quartiers populaires de Paris. Quant à Paloma, elle est purement et simplement privée d'espace, son seul lieu étant la cuisine qui la désigne d'emblée tout entière dans l'aire domestique et au service des autres. Ce qu'elle ne cesse de faire d'ailleurs tout au long du film. Enfin, la manne de la loterie qui échoit à Felisa dans *Vuelve San Valentín*, fait la démonstration que la richesse est une grâce. Être riche ne serait qu'une question de hasard, de chance, de don du ciel, manière efficace à l'image, s'il en est, d'effacer l'idée même de classes sociales. En revanche, l'origine et l'appartenance, elles, ne s'effacent pas.

3. Madrid dans l'actualité : la capitale de deux généraux vainqueurs

Cette puissante empreinte américaine, les multiples références au cinéma hollywoodien des années 1950, la cinéphilie des deux producteurs et des trois réalisateurs de ces trois comédies confèrent à Madrid, dans leurs films, la promesse de l'envergure du cinéma américain, le rêve d'un théâtre urbain similaire et pourquoi pas, l'idée d'un destin commun avec la grande Amérique. Au point que ces comédies affichent et semblent partager les mêmes valeurs que celles de la culture américaine : l'amour, le mariage, l'argent y sont capitaux. Les deux points de capiton qui relient comédies hollywoodiennes et comédies espagnoles de Dibildos et Masó, s'accompagnent des corollaires qui agrémentent et renforcent la ressemblance des deux cinémas : le sourire et le bonheur y sont chroniques et obligatoires ; le mariage dessine la seule ligne d'horizon du destin féminin, symbolisé par l'obsédant désir de la robe blanche ; l'argent enfin est le flux nerveux de la capitale, qui irrigue l'ensemble des échanges qui se jouent à l'écran. Concordance des calendriers cinématographiques,

architecturaux et politiques, cet imaginaire du destin commun, servi par cette troisième voie du cinéma espagnol, se concrétise dans l'actualité lors de la visite du président Eisenhower en décembre 1959. Que les comédies à l'eau de rose de *Salvia*, *Palacios*, et *Lazaga* aient si bien réussi à faire de Madrid une ville américaine à l'écran tient, bien sûr, à la particularité d'une architecture madrilène des années 1930, réhabilitée pour la circonstance et sans doute parachevée dans cette optique contextuelle très politique : la célébration médiatique du rapprochement final des États-Unis et de l'Espagne en 1959. Madrid se dresse enfin pleinement du côté de la nouvelle « alliance⁶⁰⁸ » et du grand vainqueur de l'histoire. Dans une volonté de mimétisme presque parfait, la trajectoire madrilène conçue pour la circonstance est proprement américaine et le président Eisenhower pourra s'y sentir chez lui lors de sa visite en décembre 1959. La trajectoire et les plans cinématographiques des films de Pedro Masó ont anticipé et comme annoncé le même itinéraire, les mêmes plans des images qui seront celles de l'actualité un an plus tard et seront diffusées dans le *No-Do*. L'Amérique est au cœur de la capitale madrilène, voilà ce que semblent dire ces images. L'alliance est consommée. Le marquage américain de la capitale espagnole à l'écran, l'hymne constant au capital, l'opulente et l'élitisme urbains et en tout point conformes à leur modèle d'outre-Atlantique dénotent une Espagne qui marcherait dans l'ombre de la première puissance mondiale. La première lecture détaillée des films du corpus que nous venons de réaliser le laisserait volontiers penser⁶⁰⁹.

Or, une seconde lecture minutieuse, que nous proposons cette fois des modèles cinématographiques américains eux-mêmes et des écarts de valeurs et de culture entre les comédies hollywoodiennes et le cinéma à l'eau de rose des trois films du corpus, révélera une absence troublante. Il n'existe aucuns lieux imaginaires dans cette construction cinématographique pourtant si américanisée des trois films du corpus. « Lieux imaginaires » renvoie ici au concept élaboré par Michel Foucault de lieux réels qui concentrent des épaisseurs

⁶⁰⁸ Très diffusé par la propagande franquiste, le terme d'alliance paraît impropre en ce qui concerne les Pactes de Madrid de septembre 1953. Ángel Viñas et Manuel Vázquez Montalbán sont d'accord pour rappeler qu'une alliance militaire inclut un cadrage et une délimitation temporels et géographiques et surtout des obligations respectives clairement explicités pour chacune des parties, ce qui ne fut pas le cas pour l'Espagne dans les Pactes de Madrid. Manuel Vázquez Montalbán étaye ses analyses à la lecture détaillée des archives du Pentagone des années quarante et cinquante, rendues publiques en 1972. Il préfère avancer le terme « d'accord » (« executive agreement ») plutôt que celui « d'alliance ». Pour le détail de la présentation et de l'analyse de ce point particulier, voir la Partie I, chapitre 2 – II, 1, 2, 3 de la présente thèse.

⁶⁰⁹ Pour le détail et les images du parcours protocolaire du président Eisenhower à Madrid lors de sa visite en décembre 1959, voir la Partie II, chapitre 5, II, 2, « La Torre de Madrid, l'alliance des deux grands vainqueurs. »

de temps, de cultures, d'espaces et qui foisonnent alors d'imaginaire, nous l'expliciterons un peu plus loin.

À l'aune de cette absence, une autre trajectoire se profile alors au cœur de la première, laissant émerger la présence non pas d'un vainqueur mais de deux vainqueurs qui vont l'ample, aussi bien dans la production cinématographique de Pedro Masó que dans les images d'actualité et de propagande du No-Do. En effet, à bien y regarder, la célébration du rapprochement final des États-Unis et de l'Espagne réunit en réalité la rencontre à Madrid des deux grands généraux, chefs de guerre et vainqueurs : le président et général Dwight Eisenhower, vainqueur de la Seconde Guerre mondiale et le chef du gouvernement et généralissime Francisco Franco, vainqueur de la Guerre Civile, qui défilent ensemble le long d'une même trajectoire urbaine et politique. Accueilli à Madrid, le président Eisenhower y foule les empreintes de la trajectoire de 1939 et met ses pas dans les pas de la victoire du Caudillo, vainqueur de la Guerre Civile. Nous sommes fondés à penser que le cinéma de Pedro Masó – bien plus que les films de José Luis Dibildos – construit une hybridation cinématographique des deux vainqueurs et met en scène une trajectoire unique, qui pour être très américanisée, demeure celle du Caudillo et qui rend compte de la puissance des enjeux politiques à l'œuvre dans les films de notre corpus.

CHAPITRE 6. MADRID Á L'ÉCRAN S'ÉCARTE DU RÊVE AMÉRICAIN

Gratte-ciel, mariage, argent forment la trilogie des figures emblématiques empruntées au cinéma hollywoodien, qui structurent aussi les comédies de José Luis Dibildos et de Pedro Masó. Pourtant, à l'aune d'une analyse minutieuse, de l'un à l'autre de ces deux cinémas, le sens et la signification des mêmes symboles et emblèmes creusent un écart de plus en plus important. Enfin, ces écarts révèlent à leur tour une absence bien paradoxale : l'absence de lieux imaginaires, au sens donné à ce concept par Michel Foucault, et qui font cruellement défaut dans les trois films du corpus. Cette surprenante absence de lieux imaginaires nous amènera à nous interroger sur ce dont la ville se trouve alors amputée.

I. LES GRANDS ÉCARTS ENTRE LES DEUX CINÉMAS

1. Une verticalité qui ne gratte pas le ciel de la même manière

Présents à l'écran de façon récurrente et la plupart du temps en point de mire dans les trois films du corpus, ni el Edificio España, ni la Torre de Madrid n'offrent les vertiges des plongées et des contre-plongées des gratte-ciel du cinéma américain. Dans les comédies Hollywoodiennes des années cinquante, ils présentent le double sens de la métonymie qui donne elle aussi le tournis. Les gratte-ciel y endossent le rôle soit du tout pour la partie – ombre portée géante des magnats de la finance comme dans *Fountainhead – La source vive* (1949) de King Vidor – soit celui de la partie pour le tout qui dilate et élargit alors le corps amoureux du héros triomphant. Le magnat convoque sa belle au ciel : *Sabrina* en est un bel exemple, réitéré quelques années plus tard dans *Let's make love, Le milliardaire* (1959) de George Cukor. Les tours deviennent parfois la métaphore d'une ascension sociale qui pourra être aussi fulgurante que la chute au ras du bitume sera impitoyable, comme dans *The Apartment – La Garçonnière* (1960) de Billy Wilder. La verticalité scande le mouvement et le vertige amoureux qui suivent eux-mêmes les mouvements de la caméra. Entre le ciel et le ras du sol, la rhétorique pendulaire de l'ascenseur s'impose dans les relations de travail comme dans les relations amoureuses. De l'enfer au ciel et vice versa, les cartes sont sans cesse rebattues. Cette forêt minérale de

l'archétype urbain américain est une architecture surinvestie ; elle est profondément habitée, si ce n'est pour y habiter, du moins pour y goûter tout l'éventail des émotions. En connexion avec le monde entier, on y monte et on y descend à toute allure pour y travailler, y intriguer, y séduire, y rêver, y aimer, s'y venger. Le plus souvent, les femmes y gagnent une ascension sociale, en épousant le nouveau prince charmant du monde contemporain qui tient désormais le haut de la tour. Depuis *The Crowd – La Foule* (1928) et *The Fountainhead – Le Rebelle* (1949) de King Vidor, elles prennent le pas des grandes variations des émotions intérieures.

Dans *Love Affair – Elle et lui* (1957) de Leo McCarey, deuxième version de 1957⁶¹⁰, l'Empire State Building y est à la fois le principe de réalité écrasant le désir dans les plans en contre-plongée et le point culminant du désir vainqueur, dans les plans en plongée. À l'issue d'une croisière transatlantique, lorsque les deux amants, Terry McKay (Deborah Kerr) et Nicky Ferrante (Cary Grant), arrivent à quai à New York, l'ombre de l'Empire State Building les coiffe de sa silhouette menaçante. Ils ont promis de s'y rejoindre tout en haut, six mois plus tard, dès qu'ils se seront libérés, lui de la perspective d'un riche mariage, et elle de sa fortune, pour pouvoir enfin s'aimer et se marier en toute liberté. Hélas, la menace cinématographique de l'ombre se réalise et écrase les projets. Un accident empêchera les deux amants de se retrouver au-dessus du monde. L'Empire State, telle la puissance du désir qui aurait pu dessiner un nouvel espace-temps, remet sa promesse à plus tard, mais finira pourtant par donner de l'espace à leur avenir. Ce film matriciel lie étroitement la verticalité moderne à l'amour du jeune couple ; *Love Affair* donne le « la » du sentimentalisme amoureux au cinéma et fait du ciel le lieu de la cristallisation amoureuse. « *Le spectateur peut y lire un univers qui s'envoie en l'air*⁶¹¹ », comme l'écrit Michel de Certeau.

2. Comédies américaines, amour et argent indissociables

Dans *Sabrina* (1954) de Billy Wilder, le gratte-ciel est le nouvel emblème d'un prince de la finance sous les traits de Humphrey Bogart. Planté au-dessus de l'Hudson, axe urbain et économique du monde, proue érigée au-dessus du port et de l'océan, il incarne tout autant la

⁶¹⁰ *Love Affair – Elle et Lui*, propose une première version en 1937, qui le fonde comme la matrice du romantisme amoureux américain au cinéma. En 1957, Leo MacCarrey propose une deuxième et dernière version du film.

⁶¹¹ DE CERTEAU, Michel - *L'invention du quotidien- 1. Arts de faire - Op. Cit.* 1994. p. 139.

surpuissance financière du héros qu'il prolonge le corps de son propriétaire. Homme d'affaire solitaire et austère, Linus Larrabee (Humphrey Bogart) succombera au charme de la fille de son chauffeur et offrira à la belle l'ascension qui lui sied. Sabrina Fairchild (Audrey Hepburn) et lui convoleront en justes noces, partiront en croisière vers le vieux continent, et quitteront directement le film depuis la haute tour du magnat des plastiques, sans plus toucher terre. Ainsi, dans beaucoup de comédies hollywoodiennes, l'image de la puissance financière est également l'axe de passage vers le nouveau conte de fée contemporain, où amour et finances sont indissociables. Dans ce cinéma, la tour concentre les personnages, le récit et le credo du libéralisme américain : le magnat prend les traits du nouveau prince charmant, le gratte-ciel offre la version contemporaine du château ; l'acier, le verre et le béton jouent le rôle des nouveaux souliers chaussés par la nouvelle petite cendrillon, brune ou blonde, bien plus délurée, rapide et déterminée à quitter l'âtre. Les nouveaux éléments du décor urbain que composent la verticalité, l'industriel fortuné et le mariage comme promotion sociale des femmes ne dérogent pas à l'invariable triangulation d'un destin américain toujours présenté comme le parcours d'une destinée unique.

3. Devenir quelqu'un, l'épicentre du rêve américain

Devenir quelqu'un, se distinguer de la masse, se forger une destinée exceptionnelle, tracer sa route, voilà bien ce qui est valorisé dans la culture cinématographique américaine et dans les films matriciels de King Vidor. Gilles Deleuze avance, quant à lui, que le milieu et les comportements agissent sur les personnages qui relèvent le défi et s'activent pour modifier les contours de la situation dans laquelle ils se trouvent pris, générant de la sorte une nouvelle situation, ce que le penseur appelle l'image-action⁶¹². Ainsi le héros de *The Crowd – La foule* de King Vidor, fraîchement arrivé à New York, travaille-t-il dans une grande compagnie du tertiaire, sise dans un gratte-ciel que Vidor nous convie à escalader à l'amble de sa caméra dans une magnifique contre-plongée, zoomée le long d'une des façades dont les fenêtres sont en tout point identiques. Puis, nous redressant avec la caméra à l'aplomb de la façade, nous pénétrons dans un *openspace* composé de files de bureaux, tirés au cordeau, tous similaires. Le plan horizontal composé des centaines de petits carrés de bureaux succède au plan vertical des centaines de fenêtres. Chaque bureau est occupé par des comptables rigoureusement identiques.

⁶¹² DELEUZE, Gilles - *Cinéma 1, L'image-Mouvement* - Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 196-197.

Homogénéisant tout autant l'architecture, la composition intérieure que les comportements, à heure dite, chaque soir, l'architecture extérieure et intérieure contraint tous les comptables à quitter *l'openspace* et à regagner les sorties par des grandes portes coulissantes qui s'ouvrent d'un seul tenant et par lesquelles tous s'engouffrent par paquets. Tous, excepté le héros qui, contrevenant au mouvement de la foule, saisit l'ouverture des battants à contre-sens pour bondir dans un mouvement inverse. Ainsi, le voilà seul d'un espace à l'autre. Ici commencent son individuation et le chemin vers l'objectif qu'il s'est fixé : devenir quelqu'un, mot d'ordre de la culture américaine.

Rien de tel dans les films produits par Pedro Masó, l'architecture verticale n'y tient pas lieu d'un espace pour un défi et n'exige d'aucun personnage qu'il aille vers sa destinée. Pas plus qu'elle ne sera la porte d'entrée vers une quelconque promotion sociale. C'est le cas dans le cinéma américain : espace du désir amoureux, le gratte-ciel est aussi la métaphore d'une aspiration à la promotion sociale que le mariage représente pour les femmes. Dans *Let's Make Love*, *Le milliardaire* de George Cukor, Amanda Delle (Marylin Monroe) se rend dans la tour dudit milliardaire pour y découvrir que son nouvel ami du cabaret-théâtre, Jean-Marc Clément (Yves Montant) est bien celui qu'il prétend être : un financier milliardaire de haut vol. La verticalité impose une intériorité qui sature l'écran. La stupéfaction de l'héroïne prend corps dans le gratte-ciel et, grâce à lui, elle est à couper le souffle. Lorsque Amanda Dell tente de s'échapper et court vers l'ascenseur, la petite cage de verre remonte sur simple pression d'un bouton, actionné depuis le bureau du patron. Une fois là-haut, arrivée à la hauteur du prince de la finance, la belle demeure avec lui dans les sphères qui bravent la pesanteur. Tout en haut de la tour, aucune de ces étoiles féminines ne se demandera, comme le fait Michel de Certeau : « *Faudra-t-il ensuite retomber dans le sombre espace où circulent les foules, qui visibles d'en haut, en bas ne se voient pas*⁶¹³ ? » Dans les comédies hollywoodiennes, les spectateurs y demeurent à jamais perchés, en compagnie des nouveaux héros et héroïnes.

En 1959, Billy Wilder remet en scène cette même question du destin individuel dans *The Apartment*, *La Garçonnière*, dont les plans d'architecture intérieure et l'intérieur des tours s'inspirent directement du film de King Vidor. Siège des « cols blancs », dont le travail est marqué par une organisation tayloriste, le gratte-ciel dans ce film présente tous les signes d'un

⁶¹³ DE CERTEAU, Michel - *L'invention du quotidien- 1. Arts de faire – Op. Cit.* p. 140.

rythme de vie devenue industrielle. C. C. Baxter, employé comptable, y tombe amoureux de la jeune Fran (Shirley McLayne), liftière qui emmène selon l'heure le plein des employés vers le ciel avant de les redescendre vers le bitume. En échange d'une promesse de promotion, C. C. Baxter cède à ses supérieurs hiérarchiques son appartement aux heures des amours illicites et adultérines. Sa complaisance lui vaut une promotion éclair car toute sa hiérarchie use de la même pratique quotidienne. Tous ont en effet une épouse et une maîtresse, cueillie sur le lieu même du travail. Ainsi, les femmes au travail dans ce film accomplissent presque toutes une double journée : secrétaire, standardiste ou liftière de jour ; maîtresse de leur patron une partie de la nuit. La ville ne dort par conséquent jamais, pas plus que C. C. Baxter, qui bat le pavé tous les soirs en attendant de pouvoir retrouver ses pénates. L'amour se mêlera de dérégler une machine si bien huilée. C. C. Baxter, amoureux de Fran, la sauve d'une tentative de suicide alors qu'elle se voit délaissée par le directeur général, son amant, parti réveillonner en famille. Si l'ascension fut rapide, la chute sera plus brutale encore. C. C. Baxter et Fran chuteront ensemble après avoir usé de la seule liberté qui leur est ici concédée : pour elle, dire non à son puissant amant, pour lui, décliner l'offre de son supérieur hiérarchique du 27^e étage. Rendus au *Ground zero*, ils repartent également de zéro avec l'énergie de l'amour qui a valeur de pause dans la cadence industrielle urbaine.

4. Comédies espagnoles, le gratte-ciel, une voie vers le ciel

Rien d'approchant dans les trois films du corpus, aucun rendez-vous n'a jamais lieu au septième ciel et la verticalité n'y est d'ailleurs jamais évoquée en termes de désir. Le désir amoureux, la puissance, la finance et l'ascension sociale ne lui sont pas associés. Dans les trois comédies espagnoles du corpus, personne ne travaille ni ne monte jamais dans les gratte-ciel. La capitale n'est pas plus contemplée par des personnages depuis toute la hauteur de ses tours, qu'au ras du bitume. Madrid échappe par conséquent au vertige de celui qui se trouve au sommet du World Trade Building, et les édifices ne constituent jamais « *L'œil solaire* » décrit par Michel de Certeau⁶¹⁴. Edificio España et La Torre de Madrid sont toujours survolés, vus de

⁶¹⁴ « Être élevé au sommet du World Trade Center, c'est être enlevé à l'emprise de la ville. Le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme ; ni possédé, jouer ou joué, par la rumeur de tant de différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. (...) Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de lire, d'être un Œil solaire,

loin ou encore des hauteurs d'un ciel plus culminant encore. Ils n'abritent pas davantage le moindre destin singulier ni la moindre saga industrielle et familiale ; ils ne façonnent pas plus le corps surdimensionné d'un héros singulier. L'architecture verticale n'est pas le cocon idyllique d'un amour en germe et ne présage pas davantage un bouleversement amoureux.

À l'écran espagnol, quoique très présentes, ces tours sont des coquilles vides. Aussi, ce vide qui les constitue viendrait confirmer qu'aucune des trois fictions espagnoles ne présente à l'écran de destin singulier et que si l'architecture verticale de Madrid au cinéma est bien similaire à l'archétype américain, il n'est pas en son pouvoir d'ouvrir un espace individuel et encore moins une ascension sociale, qui ne font pas partie de la culture espagnole du moment. Aucun désir et aucune trajectoire individuelle qui vaille dans les trois films du corpus. La verticalité n'y serait que l'effet miroir de l'archétype urbain américain sur le sol espagnol, signalant au cœur de Madrid cet ailleurs de l'autre côté du monde ou « *de l'autre monde* ». Dans *Vuelve San Valentín* (1962) de Fernando Palacios, à bord de l'avion de ligne dans lequel San Valentín s'est glissé pour descendre sur terre, alors que son voisin remarque qu'il vient sans doute « *de l'autre côté du monde, d'Amérique* », celui-ci lui répond, avec un petit sourire entendu :

– Oui, en quelque sorte, je viens de l'autre côté du monde.

Signe de modernité économique, il est aussi parfois le point de connexion avec l'international. *El Edificio España* est le siège d'un palace où se rendent les jeunes filles de la Cruz Roja pour collecter des fonds auprès des riches étrangers et de l'équipe nationale de football.

L'architecture verticale madrilène se tient par conséquent dans une modernité mimétique qui sera surtout célébrée sous les feux de l'actualité lors de la venue du président Eisenhower à Madrid, en décembre 1959. Les festivités spectaculaires prévues confirment l'hypothèse de la confraternité à l'image. Au terme de la trajectoire protocolaire, la voiture du général Franco et du président Eisenhower s'est arrêtée au pied de la façade de la Torre de Madrid dont les étages se sont embrasés avec des lettres de feu reprenant le slogan scandé par les madrilènes dans la nuit de la capitale et gravant le petit nom du président Eisenhower sur le gratte-ciel : *I Like Ike*⁶¹⁵. La verticalité devient incandescente dans son actualité internationale.

un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. » Michel de Certeau dans « *L'invention du quotidien- I. Arts de faire* » - *Op. Cit.* p. 140.

⁶¹⁵ Pour le détail et les images du parcours protocolaire du président Eisenhower à Madrid lors de sa visite en décembre 1959, voir la Partie II, chapitre 5, II, 2, « La Torre de Madrid, l'alliance des deux grands vainqueurs. »

À partir de cette date et bien que l'épisode semble avoir été retiré des documentaires des NO-DO⁶¹⁶, la Torre de Madrid demeure, sur le plan historique, l'empreinte de la présence américaine gravant en lettres de feu son signifiant aux yeux du monde occidental, conservé sur les pellicules photographiques, et les pages des journaux favorables au régime franquiste⁶¹⁷. Pour autant, dans les trois comédies espagnoles qui nous occupent, la verticalité demeure, dans les scénarios et pour les personnages, un espace aveugle qui ne regarde rien et que rien ne regarde. Il lui échoit tout de même une mission : l'Edificio España et la Torre de Madrid sont l'axe de passage qui va de Madrid au ciel et qui amène le ciel vers Madrid. Axe visuel de chacun des *incipit* des trois films du corpus, les gratte-ciels ouvrent l'espace de la ville à la caméra depuis le ciel, alors que les comédies hollywoodiennes marquent une préférence pour l'accès à la mégapole par les voies maritimes de l'océan. Dans *El Día de los enamorados*, premier des deux épisodes de la saga de la venue de saint Valentin dans la capitale, le gratte-ciel sera l'axe de passage du retour flamboyant du saint au ciel.

5. La petite robe blanche, une obsession partagée

Symbole du mariage, la petite robe blanche, qui constitue la même obsession visuelle qui sature également l'écran dans les deux cinémas, ne recouvre pourtant pas la même signification. Elle ne relève pas du même enjeu politique. Dans les deux cinémas, absolument toutes les jeunes héroïnes se fiancent, absolument toutes rêvent de se marier, absolument toutes s'imaginent ou se glissent à l'écran dans la robe blanche et toutes sont promises au mariage.

Pour inscrire le mariage, présenté tout au long de ces dix années comme l'impératif catégorique du désir féminin, les deux cinémas n'hésitent pas à faire de la robe de mariée une obsession visuelle, et ceci de plusieurs manières. Elle fait l'objet de rêves éveillés qui présentent le futur événement tant souhaité. Tel est le cas dans *Funny Face – Drôle de Frimousse* (1957) de Stanley Donan. Joelle Stockton (Audrey Hepburn) jeune libraire parisienne de livres anciens tombe amoureuse de Dick Avery (Fred Astaire), photographe de mode qui couvre la préparation

⁶¹⁶ L'objet, ici, n'est pas de faire une recherche sur ce qui figure ou ne figure plus dans les archives cinématographiques des NO-DO, pour autant le constat de l'absence de cette image précise de l'Edificio España illuminé avec le slogan *I LIKE IKE* dans les NO-DOS consultés en Espagne et à partir de l'internet français dans les archives du ministère espagnol de la Culture est à souligner. La capture de ce moment de célébration est en revanche présente dans la presse favorable au franquisme et à la droite espagnole actuelle du Partido Popular, ABC. Une recherche historique sur ce qui disparaît des histoires officielles et du récit qui en est fait ultérieurement aux faits réalisés serait néanmoins fort intéressante.

⁶¹⁷ Publication de ABC du jour.

du défilé de la dernière collection de mode d'une maison américaine dans la capitale française. Elle succombe en silence à son émotion amoureuse et se laisse aller à la rêverie d'une promenade, revêtue de la petite robe magique, au bord d'une île de verdure enchantée où la blancheur de la robe le dispute à celle des plumes de grands cygnes. Le film se clôture sur cette même île, au pied du château, où Dick, en frac blanc, rejoint sa belle dans l'espace même de son rêve pour y accomplir son désir. Dans *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, (1958), les quatre héroïnes plongent de la même façon dans un songe éveillé, après avoir vu un couple de jeunes mariés sortir de l'église san Jerónimo. Chacune s' imagine dans la petite robe blanche, aux bras de son fiancé, descendant les escaliers. Chacune des héroïnes partage cet objectif obsessionnel de la petite robe blanche qui parachève la recherche effrénée d'un fiancé et qui fait briller blancheur, perles et dentelles à la fin du récit, comme elles le font à la fin des défilés de mode. De fait, les comédies américaines – et à moindre frais, les trois comédies à l'eau de rose espagnoles – sont construites comme un défilé de mode. Dans *Drôle de Frimousse* – *Funny Face*, la robe de mariée conclut l'idylle comme elle conclut naturellement le défilé américain qui a eu lieu dans la grande maison parisienne. Dans *Gentlemen Prefer Blonds* – *Les hommes préfèrent les blondes* (1953) de Howard Hawks, Dorothy Shaw (Jane Russell) et Lorelei Lee (Marilyn Monroe) apparaissent dans la robe de soie d'un blanc lumineux et se marient conjointement au milieu des brassées de fleurs, elles aussi identiques. Nous verrons plus loin ce qui sous-tend la puissance de la petite robe blanche et lui confère un tel impact. Toujours est-il qu'elle est le sésame d'un mariage omniprésent.

6. Le mariage, le grand écart d'un cinéma à l'autre

Très prégnant dans les deux types de comédies, le mariage ne recouvre pas du tout les mêmes valeurs d'une culture à l'autre. Dans les comédies hollywoodiennes, il est presque toujours mis en scène comme une promesse, voire un moyen pour une femme d'assurer sa propre promotion sociale, d'accéder à un statut social significatif et à des moyens financiers importants pour les héroïnes. Le choix de cette posture est parfaitement assumé dans le scénario, la mise en scène, l'intrigue narrative et le jeu des actrices. Dans *How to Marry a Millionaire* – *Comment épouser un millionnaire*, 1953, de Jean Negulesco, Schatze (Lauren Bacall), Paola Debevoise (Marilyn Monroe) et Loco Dempsey (Betty Grable) louent à New York un appartement luxueux, véritable plateforme d'envol à partir de laquelle elles vont

déployer la stratégie idoine pour trouver chacune un mari riche à millions. Un seul mot d'ordre : « *Rien en dessous d'un million par an* ». Dès lors, tenues dernier cri, sorties, festivités, restaurants, fréquentation des bars, aucun effort n'est exclu dans la poursuite constante pour voir et être vue. Dans *Écrit sur du vent*, 1956, de Douglas Sirk, Lucy Moore Adley (Lauren Bacall), assistante dans une agence de publicité, épouse Kyle Adley (Robert Stack), héritier d'un puissant trust industriel du pétrole. Elle gagnera dans son mariage autant d'ennuis et de soucis que la famille engrange de pétrodollars. Portant le fruit de cette alliance, elle devient elle-même la digne héritière de la fortune familiale. Ariane Chavasse, pour sa part, dans le long métrage *Ariane* de Billy Wilder, 1957, réussit à séduire et attendrir l'homme d'affaire Flann Fanagan (Garry Cooper) qui au dernier moment la prendra au vol sur le quai de la gare pour un mariage que l'on devine célébré de l'autre côté de l'océan.

Fille d'un modeste détective qui habite sous les toits de Paris, Ariane devient ainsi l'épouse d'un puissant homme d'affaires américain, client du prestigieux hôtel Place Vendôme. Sabrina (Audrey Hepburn), dans le film du même nom de Billy Wilder, 1954, fille du chauffeur d'une grande famille industrielle américaine, après s'être violemment éprise du plus jeune des fils des patrons de son père, finit par épouser l'aîné des frères de cette richissime famille, magnat international des plastiques. Assumée sans complaisance et faux-semblants, cette exigence de promotion sociale pour les femmes fait d'elles des personnages souvent très déterminés dans leurs sentiments et qui se définissent par des perspectives sociales très prometteuses.

En revanche, la promotion sociale n'a pas cours dans les comédies espagnoles du corpus, dans lesquelles le mariage est au contraire le signe d'un statu quo social. Chacune des héroïnes y est à l'exacte mesure sociale de son fiancé ; aucun personnage ne change de statut, de classe ni de catégorie ; le mariage n'est pas le gage d'une ascension sociale et le principe est le même pour toutes : aucune perspective de mobilité sociale n'existe pour les héroïnes dans la capitale espagnole.

7. Comédies espagnoles, ni mobilité sociale ni destinée individuelle

Dans les films de José Luis Diblidis et de Pedro Masó, le profil du fiancé à l'écran s'accorde parfaitement à celui de la demoiselle et assure la continuité d'appartenance à la même catégorie sociale. Dès lors, le chassé-croisé des sketches, qui semble structurer les rencontres dans le film, fonctionne comme une entourloupe visuelle dans un monde où rien ne bouge. Tous

les jeux sont déjà faits. Aucune mobilité sociale n'est à l'ordre du jour et les unions sont sans surprises. Dans *La Muchachas de Azul*, Ana (Analía Gadé) et Juan (Fernando Fernán Gómez) sont tous deux vendeurs dans *Las Galerías Preciados* ; Olga (Licia Calderón), fille du concierge d'un immeuble cossu, cherche activement un charmant conducteur de décapotable mais finit par se fiancer avec le chauffeur de taxi de l'angle de la rue (Tony Leblanc).

Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Marion, fille de l'ambassadeur, se fiance avec Ernesto (Arturo Fernandez), courtier en bourse et le plus col blanc des deux jeunes hommes qui la courtisent. Isabel (Mabel Karr), étudiante en littérature, sort avec León (Ricardo Zamora), le gardien de but du Real Madrid rencontré à l'hôtel palace de l'Edificio España. Son sens de la répartie lui fait marquer des points lors de leur rencontre. L'un et l'autre incarnent la nouvelle génération et tous deux présentent une capacité identique à évoluer dans le monde de l'élégance. Julia (Luz Marquez), jeune fille de bonne famille et jeune épousée abandonnée au seuil de l'église, se fiance avec Andrés (Antonio Casal), médecin psychiatre dont le confort de la situation professionnelle correspond au confort du décor intérieur rêvé par la jeune fille. Enfin, Paloma (Conchita Velasco), fille d'ouvrier, est déjà fiancée à Pepe (Tony Leblanc), mécanicien et garagiste, jaloux, campé dans un comportement traditionnaliste et machiste très stéréotypé. Il la voudrait mariée et rivée à la maison, c'est-à-dire à son milieu. Pepe assure par ailleurs très bien la fonction de métonymie du coupé sport américain duquel il ne décolle pour ainsi dire jamais et dont León le footballeur est le propriétaire.

8. Des jeunes héroïnes espagnoles définies par leur famille

Avec l'obsession visuelle de la petite robe blanche, objet permanent du discours, le mariage apparaît comme une figure performative qui induit toutes les actions, tous les comportements et motivations de chacune des héroïnes. Le fiancé, lui, permet de maintenir un lien de continuité statutaire. Aussi les jeunes femmes apparaissent-elles sans cesse adossées, soit à leur famille d'origine, soit au fiancé destiné à devenir leur mari. Il est à noter que le film détaille la typologie sociale et la composition familiale uniquement pour ses personnages féminins. Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Julia est amplement agie par sa mère qui consulte en son lieu et place un psychiatre et trouve de la sorte en lui son futur fiancé. Marion, choyée par un père riche et diplomate, a perdu sa mère mais son modèle très prégnant amènera la fille

à assurer la relève du comportement pour faire honneur au papa, notamment dans sa participation à la campagne de dons. Ce personnage est le seul à être pris dans un entre-deux diplomatique, l'ailleurs de l'Amérique latine dont Marion est originaire, l'Espagne où le père vient d'être nommé ambassadeur et la zone internationale et neutre de Genève, évoquée dans le film. De la même manière, Marion se situe à longueur de film dans l'interconnexion de deux espaces reliés par le téléphone, assez rare encore dans l'Espagne de 1958, mais qui est présent lors de tous ses déplacements.

Enfin, elle semblera aussi hésiter entre les deux fiancés qui la courtisent, mettant en exergue chacune de ses facettes, d'un côté la noceuse qui rentre tard le soir, la coupe aux lèvres, de l'autre la jeune femme désireuse de fonder une famille, comme elle l'avouera elle-même dans l'enceinte de la Bourse. Son choix basculera du bon côté politique. Paloma, enfin, est la fille d'un ouvrier, pauvre, malade, à l'hôpital, privé désormais de son travail à la suite d'un accident au cours duquel il s'est brûlé les mains au mercure. Si la mère de Paloma n'est pas mentionnée, la jeune femme, qui vit avec son oncle, se met d'emblée au service de tous et endosse le rôle maternel à tout moment. Isabel, l'étudiante surdéterminée, sérieuse et distante, vivant en résidence étudiante, blonde platinée, interprète l'intellectuelle à lunettes, elle est la seule des quatre à ne pas avoir à ses côtés sa famille, la directrice de la résidence tenant tout de même lieu de relais de l'autorité parentale. Par ailleurs, métier et activité professionnelle sont des données totalement oblitérées pour l'avenir des jeunes femmes. Ils ne font en aucun cas partie des perspectives, du rêve, ni même d'un quelconque désir exprimé par les jeunes filles, y compris par Isabel, étudiante en lettres classiques, et pas davantage par Léonor, l'étudiante en chimie moléculaire et physique des solides dans *Vuelve San Valentín*. Elles exhibent l'une et l'autre la modernité d'un enseignement supérieur alors que les études disparaîtront de l'écran purement et simplement dès lors qu'elles seront au bras d'un fiancé.

Le mariage et son corollaire de conformité sociale avec la catégorie d'origine sont bien les horizons exclusifs des trois films du corpus pour le genre féminin. « *Cada oveja con su pareja* », « *À chacun, sa chacune* » : les couples qui se former ici le font dans une concordance sociale parfaite. Pas plus qu'elles n'envisagent un quelconque avenir professionnel, les jeunes femmes ne semblent choisir leur fiancé. L'ajustement s'opère de lui-même et semble d'évidence. Toutes sont épargnées d'avoir à choisir qui que ce soit et quoi que ce soit. Dans *Las Muchachas de Azul*, même perspective : la famille d'Ana se fera de plus en présente, à

travers la petite pension de famille qu'elle tient, lieu de rendez-vous lors de goûters et d'apéritifs organisés pour favoriser les rencontres entre filles et garçons. Juan sera présenté aux parents et fera en ce lieu sa maladroite déclaration d'amour. Olga, quant à elle, épaulée par son père qui lui murmure de judicieux conseils, accueillera également un jour son fiancé chauffeur de taxi dans la loge paternelle. Dans *Vuelve San Valentín*, la jeune étudiante Léonor, éternelle célibataire, solitaire, demeure bien ancrée dans la douillette maison familiale d'où elle s'écrit des lettres d'amour, le soir, pour faire croire à toutes ses amies de la faculté qui sont en couple, qu'elle aussi est courtisée. Quant à la jolie Julia, elle est la seule à se marier bel et bien en présence de sa famille, ici sa mère et son frère, dans *Vuelve San Valentín*. Elle traverse de manière assez inédite tout le film dans l'étincelante blancheur de sa robe de mariée. Elle ne cessera de courir après Mauricio, son mari photographe qui, lui, poursuit les stars de son appareil photo. Nulle trace de père ni de mère pour lui, sa seule famille est professionnelle et tient à une flopée de jolies mannequins qui le harcèlent, ce qui sème jalousie, rage et indécision chez sa jeune épouse. Seule exception à la prégnance familiale pour les personnages féminins : si Felisa, la jeune servante dans *Vuelve San Valentín*, n'a pas de famille au sens propre, ses patrons s'y substituent complaisamment et forment cette famille tutélaire dans laquelle elle travaille en attendant le mariage. Après qu'elle a gagné à la loterie, ils lui déclarent être sa famille d'adoption. Contrariant les tendances, comme à son habitude, Pedro Lazaga présente en revanche la famille du fiancé qui vient tout droit du village et d'une vie rurale reculée. Thème cher au réalisateur espagnol⁶¹⁸, la famille paysanne, perdue dans le milieu urbain, rend compte par contraste de ces deux univers parallèles qui composent tour à tour le socle du franquisme et demeurent à tout jamais désaccordés⁶¹⁹. La ville moderne y est aux yeux de la ruralité celle du

⁶¹⁸ L'incompatibilité de l'univers urbain et de la ruralité est un des axes de la filmographie de Pedro Lazaga et de son humour, que l'on retrouve en particulier dans *La ciudad no es para mí*, 1966 ; *Los Tramposos*, 1959, *Luna de Verano*, 1959, *Ana dice sí*, 1958, *El Aprendiz de malo*, 1958, *El Fotogénico*, 1957.

⁶¹⁹ Le clivage ville et campagne rend compte de l'évolution idéologique du franquisme dans le courant de ces deux premières décennies. La décennie des années 1940 est marquée par le retour de l'âge d'or de la douce et antique Arcadie, terre mythique de tradition pastorale et de solidité patrimoniale et familiale liée aux valeurs de la terre, seule source de rédemption face à une ville qui serait le théâtre de la corruption et de la déperdition des valeurs. Cette période du primo franquisme est également celle d'une aversion appuyée à l'encontre de la ville et de Madrid en particulier. En revanche, la décennie des années 1950 est gagnée par le courant inverse. L'Espagne emboîte le pas au phénomène de croissance urbaine mondiale, Madrid, siège du pouvoir et des grandes manifestations politiques du franquisme, redevient le creuset de la modernité. Les changements d'alliances politiques aux lendemains de la II^e Guerre Mondiale, qui se concrétisent avec les Pactes de Madrid, marquent l'arrivée massive des Américains en Espagne, Madrid devient alors une succursale hollywoodienne, partenaire politique, économique et cinématographique du premier hégémon mondial. À partir de là, la campagne et la paysannerie cessent d'être le socle de la représentation du régime, l'Arcadie est remise comme un doux rêve désuet. L'évolution du clivage est magistralement rendue dans l'ouvrage de Fernando Castillo, *Los Años de Madridgrado* - Op. Cit..

féminin débridé, qui fume, qui boit et s’amuse au lieu de travailler ; la campagne y incarne le monde de la tradition, de la famille autoritaire et légèrement inadaptée.

Or, si les personnages féminins s’inscrivent, dans leur passé comme dans leur avenir, à l’ombre d’une famille, a contrario, les personnages masculins, eux, ne présentent à l’écran aucune attache familiale. Seuls leur travail et leur métier constituent l’élément social discriminant qui les définit et les inscrit dans un avenir.

9. Comédies américaines : le mariage, laboratoire de ruptures

Pierre angulaire de toutes les comédies hollywoodiennes des années 1940 et 1950, la figure du mariage y est déclinée à tout va mais de manière humoristique et dans des écarts de conduite auxquels les comédies espagnoles ne peuvent prétendre. Chacun de ces écarts constitue une nouvelle pierre d’attente pour nourrir l’intrigue à l’écran. Le premier de ces écarts est la mise en scène du fantasme de la tentation à laquelle le héros devra résister, tout comme à la cigarette et à l’alcool. La femme pourrait être une addiction qu’il convient d’éviter. Dans *Seven Years itch* de Billy Wilder, 1957, un père de famille s’apprête à passer l’été à travailler dans la touffeur de New York. Alors qu’il vient de laisser femme et enfant prendre le train, sa nouvelle voisine, une jeune femme pulpeuse et gaffeuse, égaie l’ennui de Tom Ewell et alimente tous ses désirs coupables. D’une rigueur de mormon, le « célibataire » temporaire s’est pourtant juré de ne toucher ni cigarette, ni alcool, ni sa jeune voisine, laquelle est présentée dans un des dialogues pour ce qu’elle est en réalité, à savoir la fracassante Marilyn Monroe, si intrusive dans le cours routinier d’un quotidien de père de famille tout à fait quelconque. Ainsi le héros clame-t-il à l’une de ses connaissances venues l’importuner un matin, alors que sa voluptueuse voisine prépare en cuisine le petit déjeuner, se prêtant ainsi à tous les quiproquos :

- Non, ça ne sent pas le café dans ma maison ! Et non, ce n’est pas Marilyn qui prépare le petit déjeuner dans ma cuisine ! Et maintenant tu fiches le camp ou je te fiche mon poing dans la figure.

L’issue d’une série de quiproquos qui désamorcent l’effet sexuel de la pulpeuse Marilyn, transformée ici en femme enfant d’une candeur désarmante, notre homme, loin de tomber dans la tentation, prend au contraire des jours de congés pour rejoindre sa femme et son enfant chéris.

En dépit de la septième année fatidique de son mariage, le mariage de Tom demeurera sain et sauf.

Deuxième écart mis en scène, la rupture. Dès lors que le mariage est en crise, l'ombre du divorce se dresse non comme un écueil mais comme une opportunité de rebondir, de se renouveler. Dans un certain nombre de comédies, notamment de la *Screwball comedy*, la menace pimente alors une relation étiolée et remet en scène l'impérative nécessité de séduction pour consolider le couple. *Love Affair – Elle et lui*, (1937) de Léo McCarey et reprise en 1957, *The Awful Truth – Cette sacrée vérité* (1940) de Léo McCarey ; *Indiscreet – Indiscrétion*, (1940) de Georges Cukor, suivent ce même scénario. Tracy Samantha Lord (Katharine Hepburn) se sépare et divorce de son mari C. K. Dexter Haven (Cary Grant) ; elle décide quelque temps plus tard d'épouser McAulay Connor (James Stewart). Réapparaît alors le premier mari éconduit qui rivalise d'ingéniosité et de malice pour écarter le nouvel impétrant. Néanmoins, la morale demeure plus que sauve car la jeune audacieuse, loin de jouir de sa pleine liberté, se voit cornaquée et fortement critiquée par trois hommes à la fois cette fois : son ancien mari, son futur mari, son père.

Troisième écart, la mise en scène de la concurrence et de la rivalité. Déjà, en 1937, dans *Cette Sacrée vérité – The Awful Truth* de Léo McCarey, le couple de Lucy et Jerry Warrimer, (respectivement Irene Dunne et Cary Grant), membres privilégiés de la très haute société américaine, et d'une rare élégance, décident de divorcer. Une fois le divorce conclu, tous deux entreprennent tout pour attiser la curiosité et la jalousie de l'autre. Par l'entremise de leurs nouveaux prétendants, ils conquièrent à nouveau le cœur de l'autre. Ils se rejoignent finalement un soir dans la chambre d'une auberge, et cette fois, en effet, ce sera en dehors du mariage. Reste que, comme le souligne Sandra Laugier, dans cette comédie, le dialogue est au cœur de la question du couple et place l'un et l'autre des protagonistes sur un strict plan d'égalité. Le couple devient cet espace du scepticisme philosophique, l'espace – dit-elle – « *de l'expérience de la connaissance et de la reconnaissance de l'autre, de l'union, de l'égalité et de la démocratie*⁶²⁰. » Dans *Les Girls* (1957) de Georges Cukor, Sybil, Angèle et Joy, trois jeunes

⁶²⁰ Sandra Laugier, interrogée par Adèle Van Reeth à propos du cinéma et des séries télévisées, à préciser dans Épisode 71 : Sandra Laugier, professeure de Philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne : "C'est dans les détails de la perception du langage qu'émerge la philosophie"- France culture, Les chemins de la philosophie du 30.10. 2020. En ligne :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-71100-sandra-laugier>

danseuses de revue rivalisent de compétition autour du même homme. Leur directeur du ballet, Barry Nicols (Gene Kelly) filera le parfait amour avec chacune des trois, à l'insu des deux autres, au cours des tournées qui les emportent à travers les grandes capitales d'Europe. Chacune d'elle est alors convaincue d'avoir été l'unique élue. Une seule deviendra son épouse. Dans *Monkey Business – Chérie, je me sens rajeunir* (1952) de Howard Hawks, à la suite d'une expérimentation chimique, un brillant chercheur puis sa femme avalent une potion qui les fait rajeunir. Revivant les frasques de leur jeunesse respective, ils réactualisent l'un et l'autre les fiancés potentiels du passé dont la mémoire vient égratigner la fragile coquille du mariage qui vacille. L'écart du double mariage est une rhétorique plus osée, utilisée par Douglas Sirk, aussi bien dans *Magnificent Obsession – Le secret magnifique* (1955), que dans *Written on the Wind – Écrit sur du vent* (1956). Le réalisateur met en scène l'idée que pour qu'un mariage puisse réussir, il doit pouvoir bénéficier d'un premier galop d'essai, malheureux à l'occasion. Rien de tel en effet que ce premier tour de piste pour trouver la clé du bonheur dans un second mariage, enfin parfait.

Il est un dernier écart qui constitue un véritable danger pour l'essence même du mariage et qui pourtant en parachève la rhétorique dans le cinéma américain : la quête effrénée de l'argent. Le mariage pourrait bien se voir tout entier englouti par une frénétique quête de richesse et pourtant, parvenant à l'assumer, le mariage peut alors devenir une réelle rencontre amoureuse, à condition toutefois d'être fortuné, comme tel est le cas de *Les hommes préfèrent les blondes – Men Prefer Blonds*, de Howard Hawks, 1953 ; *La main au collet – Catch the Thief*, d'Alfred Hitchcock, 1955 ; *Certains l'aiment chaud – Some like it Hot*, de Billy Wilder, 1959 ; *Diamant sur canapé – Breakfast at Tiffany's*, de Blake Edwards, 1961.

10. Comédies américaines : le mariage, chemin du libertinage

Love in the Afternoon – Ariane, (1957) de Billy Wilder maintient le spectateur comme un funambule, dans un équilibre subtil et élégant sur le fil d'un libertinage des plus osés. Ariane, jeune parisienne, façonne sa vie comme une histoire de détective et, pour sauver un célèbre Don Juan et homme d'affaires américain d'une mort promise par un mari courroucé, elle s'introduit à la nuit tombée dans le grand hôtel de luxe parisien où l'homme mène une vie très libertine. Feignant une belle indifférence envers celui qui est devenu son amant, elle lui fait croire qu'elle est sa pareille, voguant des bras de l'un aux bras de l'autre, jusqu'à éveiller sa

jalousie et susciter ainsi son amour. Alors que le train de l'homme d'affaires démarre, il arrache enfin la belle du quai pour l'épouser à New York. C'est ainsi que la jeune violoncelliste fleur bleue et sincère, fille d'un petit détective privé, parvient à sortir de son oisiveté argentée un des mentors de l'économie mondiale. L'argent, toujours présent dans ces comédies, est bien ici aussi ce qui agite le monde. En revanche, il est toujours représenté sous les traits d'un univers d'agréments, de luxe et de culture, ici l'univers musical dans lequel se rejoignent les deux amants.

On le voit, la déclinaison très variée des éclats, des écarts et des risques qui éloignent et ramènent au mariage, est abondamment répandue dans les comédies américaines. En dépit des élans, des courses folles, des déclarations tonitruantes, rien de tel ne se produit dans les films de Lazaga, de Salvia et de Palacios, dans lesquels ni le cœur, ni l'argent ne recourent à l'imaginaire de la modernité et les valeurs de la culture américaine. Aucun libertinage, aucune rupture réelle, aucune entourloupe ni ruse, aucun jeu et aucune mobilité sociale vertigineuse, aucun double mariage, bien sûr. Les périples les plus mouvementés des trois films du corpus, soit dans *Las chicas de la Cruz Roja*, ont beau paraître obéir aux palpitations du cœur qui battent l'amble avec les piquetages sur le revers des vestons des petits drapeaux de la Croix Rouge, ils ont beau se dérouler dans la modernité très verticale du théâtre urbain et les héroïnes ont beau être quatre, chacune de ces dernières, dans ses affaires de cœur respectives, suivra rigoureusement le même chemin. Univoque, sans jeux, sans risques, sans retrouvailles inespérées, le théâtre urbain de la modernité madrilène n'agrémente d'aucune fantaisie particulière les histoires de cœur des quatre jeunes femmes qui sont désespérément sans histoires. Si, dans les comédies américaines, tous ces scénarios se déroulent après le mariage, les trois comédies espagnoles s'achèvent, elles, au seuil de l'église ou de la formation des couples.

11. Cinéma américain, des femmes pour héroïnes ; cinéma espagnol, des jeunes vierges pour personnages

La différence essentielle dans la représentation du mariage dans les deux types de comédies tient au statut des jeunes héroïnes elles-mêmes. En effet, dans un cas ce sont des femmes qui se marient, de l'autre, des jeunes vierges. Outre-Atlantique, les héroïnes ont déjà

goûté aux plaisirs de la chair et consommé le plaisir sensuel⁶²¹ avant le mariage. Elles connaissent le goût de la jouissance et l'assument avec détermination. Elles semblent libres et à même d'engager des relations amoureuses avec leur partenaires.

Elles courent le guilledou le plus librement du monde dans *Drôle de Frimousse – Funny Face*, (1957) de Billy Wilder. Elles louent un appartement et mettent au point les stratégies de séduction propres à décrocher le mari fortuné dans *How to Marry A Millionaire, Comment se marier avec un millionnaire* (1954) de Jean Negulesco. Elles entreprennent de manière on ne peut plus directe leurs partenaires, dans *Un jour à New York – On the Town*, (1949) de Stanley Donen et Gene Kelly. Elles déclarent leur flamme aux hommes qu'elles choisissent dans *Un Américain à Paris, An American in Paris* (1951) de Vicente Minnelli, dans *Les Hommes préfèrent les blondes – Gentlemen Prefer Blonds* (1953), d'Howard Hawks dans *Les Girls* (1957), de George Cukor et dans *Charade* (1963), de Stanley Donen. Elles, enfin, qui prennent l'initiative d'embrasser les hommes à bouche que veux-tu. Dans *La Main au Collet – To Catch the Thief*⁶²², (1955) d'Alfred Hitchcock, la détermination de Grace Kelly (Frances) n'aura pas sa pareille dans le baiser administré à Grégory Peck sur le seuil de sa chambre d'hôtel, le premier soir de leur rencontre. Si la jouissance n'est jamais montrée, le plaisir est en revanche sans cesse agi et dit, et le cinéma américain fait preuve de trésors d'imagination pour contourner l'interdit lié à la pudibonderie du Code Hayes⁶²³. Les deux codes de censure, américaine et espagnole, se rejoignent d'ailleurs fortement sur les principaux interdits qui pèsent à l'écran : pas de sexe, pas de crime, pas de sang, pas de mort ni de politique ; loyauté vis-à-vis de la Patrie, de la famille et de la religion.

Dans les comédies espagnoles, en revanche, les jeunes héroïnes sont tout à fait vierges, et ce, en dépit des apparences d'une féminité empruntée aux codes hollywoodiens.

⁶²¹ Pour les jeunes héroïnes américaines des comédies hollywoodiennes, les relations sexuelles sont dissociées du mariage et le précèdent dans tous les cas.

⁶²² *An american in Paris*, 1951, Vicente Minelli - *Gentlemen Prefer Blonds*, 1953, Howard Hawks - *Les Girls* (1957), de George Cukor - *To Catch a Thief*, 1955, Alfred Hitchcock - *Charade* (1963), de Stanley Dona.

⁶²³ Le code Hayes ou Motion Picture Production Code est le code américain de censure, dont la rédaction a été confiée au sénateur catholique William Hayes, également président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*. Rédigé en 1930 pour éviter que la pression des groupes catholiques n'en finisse avec l'industrie du cinéma, le code Hayes est appliqué de 1934 à 1966 et régit la production des films de Hollywood. Il est appliqué par l'administration du code de production (Production Code Administration), dirigée par le très catholique Joseph Breen. Pas de crime, pas de sang, pas de sexe, ni de politique, à quoi s'ajoutent le respect de la religion, la loyauté envers la Patrie et le drapeau, les règles érigées par le Code Hayes en 1930 qui s'imposent à la production d'Hollywood sont sensiblement les mêmes que celles qui sont à l'œuvre dans l'Espagne franquiste, depuis 1938.

Pour elles, le mariage sera le sésame de la première et de la dernière des représentations amoureuses ; la promesse se réduit à la seule et même chambre nuptiale, dans les bras du seul et même homme pour la vie. Cette dissemblance suffit sans doute pour éclairer une des audaces filmiques de *Las chicas de la Cruz Roja* qui ouvre directement sur l'intimité de chacune des quatre jeunes filles, sans risque aucun de contrevenir à la bienséance tant les jeunes femmes n'ont tout simplement aucune intimité. Ainsi en va-t-il de l'intimité des émotions dans le cabinet du psychiatre où la mère de Julia expose, au tout début du film, le traumatisme vécu par sa fille, abandonnée par son fiancé sur les marches de l'église le jour du mariage. Le plan de coupe suivant nous propulse directement dans la chambre de la jeune Julia à sa coiffeuse, encore chaperonnée par sa mère qui lui enjoint de faire les essayages pour se rendre à la journée de la Croix Rouge. Jeune étudiante férue de littérature, Isabel, à son tour, est dans sa chambre de résidence étudiante.

Studieuse, le premier soir, elle sera à la manière de Marylin dans *How to Marry A Millionaire – Comment épouser un millionnaire* (1954) de Jean Negulesco, vêtue d'un peignoir à la sortie de son bain, maquillant ses ongles et se pomponnant pour la soirée de gala du lendemain. Quant à Marion, la plus débridée des quatre, nous la cueillons au réveil dans son lit en présence d'un bel homme qui tire les rideaux de sa chambre à coucher pour laisser entrer le soleil. La similitude des plans de la chambre à coucher dans le film *Indiscrétion – Indiscreet*, (1958) de Stanley Donen est troublante. Dans le film américain, Anna Kelman (Ingrid Bergman) est couchée dans son lit à Londres tandis qu'elle parle au téléphone avec Philip Adams (Cary Grant), son amant, qui lui aussi est dans son lit mais à New York.

Dans la comédie espagnole, Marion a bien une poche de glace à sa portée pour rappeler la fête nocturne et les heures indues auxquelles elle rentre le soir, mais le trouble est de courte durée car le bel homme qui se tient dans sa chambre à son réveil est son père. Ce père évoque par ailleurs la mère de la jeune fille, manifestement disparue, incitant fortement sa fille à suivre son exemple et à participer à la journée de la Croix Rouge. Enfin, Paloma, ancrée dans une vie très domestique, est coincée dans un espace exigu qui fait office de cuisine et de salle de bain. Elle s'affaire à repasser tandis que le dîner mijote sur le fourneau. Le film est ainsi construit sur une alternance entre l'intérieur – la maison, la famille, la catégorie sociale d'appartenance – et l'extérieur, la ville où chacune d'entre elles, au cours de cette fameuse journée, trouvera un fiancé à la mesure de son profil social.

12. La richesse, une valeur sûre

Quant à la richesse qui est, comme nous l'avons vu, une liturgie du capitalisme substituée à celle du catholicisme⁶²⁴, elle est tout aussi désincarnée et virtuelle que peuvent l'être la relation amoureuse ou le mariage dans les trois films du corpus. Contrairement aux comédies américaines, à aucun moment dans les trois comédies espagnoles la richesse n'est le résultat d'une production, ni le fruit d'un travail. Dans toutes les scènes où il en est question, l'argent s'acquiert par la quête, le pari sur les courses, la spéculation et l'interconnexion téléphonique en Bourse, organisme qui préside aux tractations financières, ou encore par les jeux de hasard (la loterie). L'argent est d'abord associé à une topographie de l'opulence, à toute une série de lieux lui sont assignés. Hôtel de luxe, bourse, hippodrome, grands magasins, voir le salon familial de la maison bourgeoise dans lequel Felisa, après avoir gagné à la loterie, parade au milieu des journalistes et des gouvernantes des autres étages, dans *Vuelve San Valentín*.

En revanche, la notion de travail, qui apparaît peu à l'écran dans ces trois comédies, n'est jamais directement reliée à la richesse, excepté à la Bourse. Dans les comédies hollywoodiennes ce sont les héros du récit qui possèdent la richesse, dans les comédies espagnoles, c'est plutôt la ville et non ses habitants qui en est le creuset. Essentiellement de nature financière, la modernité de Madrid se traduit, ici, par une dématérialisation du travail et de la production économique alors que dans les comédies américaines l'un reste étroitement lié à l'autre. Les magnats surpuissants inventent de nouvelles coques profilées avec le plastique dans *Sabrina* de Billy Wilder. Ils forgent une saga familiale d'industriels de père en fils, spécialistes du textile et de nouvelles fibres dans *Let's Make Love – Le Millardaire* (1959) de George Cukor. Ils font affaire dans le commerce des métaux et des bananes dans *Ariane* de Billy Wilder, ou encore dans l'exportation de Coca-Cola en Allemagne de l'Est et en Union soviétique dans *One, Two, Three – Un, deux, trois*, (1962) de Billy Wilder. Dans les comédies américaines, travail, affaires et richesses sont très corrélées, balayant un large prisme d'activités et de lieux ressources. Y figurent : le monde du livre avec l'éditeur de livres anciens et la galeriste d'art indien dans *Bell, Book and Candle – L'adorable voisine* – de Richard Quine et la librairie de livres rares dans *Funny Face – Drôle de Frimousse* de Stanley Donen ; la mode, la presse et la photographie de mode toujours dans *Funny Face* ; l'opéra et le bel canto associés à la

⁶²⁴ Pour l'analyse de cette question, voir Partie II, chapitre 5, III-2. De la présente thèse.

diplomatie internationale dans *Indiscreet – Indiscret* (1958) de Stanley Donen ; la publicité et l'extraction de pétrole dans *Written on the Wind – Écrit sur du vent* (1956) de Douglas Sirk ; le marketing et l'édition dans *The Seven Years Itch – Sept ans de réflexion* (1956) de Billy Wilder ; l'assurance et toute la hiérarchie des fonctions supports de grandes compagnies dans *The Apartment – La garçonnière* (1960), de Billy Wilder ; peintres en bâtiment et instituteurs dans *Love Affair – Elle et lui*, (1957) de Leo McCarey ; les restaurateurs de quartier et les petits patrons de comptoir dans *On the Town – Un jour à New York* (1949), de Gene Kelly et Stanley Donen ; et, bien sûr, l'industrie du cinéma et son cortège d'acteurs, de chanteurs, de danseurs, d'écrivains, de producteurs, de réalisateurs dont *Sunset Boulevard – Boulevard du crépuscule*, (1950) de Billy Wilder, *Eva – Eve* (1950) de Joseph L. Mankiewicz et *Singing in the Rain – Chantons sous la pluie* (1952), de Gene Kelly et Stanley Donen, en constituent les fleurons. Dans ces comédies hollywoodiennes, l'Amérique est la terre du *business*, et le *business* embrasse tous les secteurs.

Le prisme du travail est beaucoup plus étroit dans la capitale espagnole des films de José Luis Dibildos et Pedro Masó. Il est exceptionnel de le voir associé à la richesse. Matière volatile qui se joue, se prédit, se parie ou s'annonce, l'argent peut également être l'objet d'un pari sur l'image des champions – à travers le football et le match annoncé pour le soir même à l'hôtel international de la Torre de Madrid dans *Las chicas de la Cruz Roja*. Moteur et curseur de la destinée des héros américains dont les fortunes à l'écran se font et se défont parfois, dans les comédies espagnoles, il n'est pas une donnée ajustable aux mains des personnages. Avec Pedro Masó, la destinée des hommes et plus encore celle des femmes est tracée d'avance. Pas de coup de poker, aucun risque n'est pris. Contrairement à la promesse américaine de faire fortune, dont chaque homme peut se saisir soit dans le sillage d'une lignée familiale dont on porte et défend le nom, soit à l'aune de son propre talent individuel, dans les comédies espagnoles, richesse et travail ne font pas alliance, pas plus que les réussites individuelles ne s'articulent à la mobilité sociale. Dans les comédies de Pedro Masó, ni la carrière, ni l'amour, ni l'argent ne sont l'expression d'une liberté, d'un désir individuel ou d'un talent personnel. Tout s'y tient sous la rigidité d'une doctrine sociale, sous le signe de la certitude qui ne souffre aucun imprévu ni surgissement. Seule la ville propose une topographie de la richesse et de la prospérité.

D'une certaine manière, Madrid est bien la capitale de la finance. En 1957, 1958 et 1959, elle compte un grand nombre d'institutions bancaires, sa typologie sociale a elle-même

considérablement évolué et l'ensemble du plan urbanistique y consacre toute une série de nouveaux quartiers élégants, séparés par « *Los anillos verdes* » des zones plus populaires qui, elles, sont rejetées en périphérie. La richesse de la capitale est un facteur discriminant qui divise la ville entre richesse et misère. Cette dernière devient d'ailleurs une composante intrinsèque et très visible de la ville de Madrid, comme le précise l'historien Santos Juliá Díaz dans son ouvrage, *Madrid. Historia de una capital*. Cette scission qui n'était pas sans évoquer pour certains une sensation de forteresse assiégée, coïncide avec la vision que l'on pouvait avoir en entrant dans la ville, et que le chef de l'État, Francisco Franco, ne manquait d'exprimer lui-même : « *yo he sentido siempre la tristeza al entrar en Madrid, de contemplar estos suburbios miserables, esas barriadas que le rodean, esas casas de lata*⁶²⁵. » Ville physique et ville magique, Madrid est la cité qui depuis le XVIII^e siècle se dédouble entre, d'un côté, la ville de la misère et de la pauvreté sur la ligne nord-sud – ligne des migrants et du petit peuple – et la ville imaginaire de la cour royale, de l'autre, sur la ligne est-ouest, la ligne aristocratique des Habsbourg et des Bourbon⁶²⁶.

Cette composante culturelle et urbaine prend tout son relief sous le franquisme qui voit se constituer tout autour de la capitale « *un ceinturon de la misère* » composé des cahutes des bidonvilles qui grossissent au fur et à mesure que l'exode rural et la crise du logement s'amplifient. Comme le précise Santos Juliá Díaz, le triangle formé par *Alcalá, la Castellana et la carrera de San Jerónimo* ne cessera, à partir de la modernisation entreprise entre 1910-1920, de se spécialiser dans l'économie tertiaire, l'implantation des grandes enseignes de communication et des institutions de la finance et de la banque⁶²⁷. C'est cet axe qui constitue l'essentiel du théâtre urbain des trois comédies espagnoles de notre corpus⁶²⁸. On le voit, en dépit des thématiques et surtout des allures très américaines du corps urbain et des corps féminins à Madrid dans les comédies du corpus, les écarts creusent les différences entre le cinéma hollywoodien et la troisième voie qui s'en inspire tant. Non seulement les valeurs culturelles portées par des symboles identiques ne se recoupent pas d'un continent à l'autre

⁶²⁵ JULÍA, Santos ; RINGROSE, David ; SEGURA, Cristina – *Madrid. Historia de una capital* - Alianza editorial, 1994, Madrid, p. 436, 437.

⁶²⁶ JULÍA, Santos ; RINGROSE, David ; SEGURA, Cristina – *Madrid. Historia de una capital* – Op. Cit, p. 179, 188: « *La ciudad física de los pobres, casas bajas, gente miserable, enfermedades erráticas, la ciudad mágica del eje Este-Oeste, creado por el régimen aristocrático de los Austrias y los Borbones, afirmación monumental sobre la autoridad y la sociedad. Objetivan el mundo imaginario de la ideología dominante, el mágico espacio regio.* »

⁶²⁷ *IBID.* p. 358, à propos de l'ouverture de la Gran Vía vers les quartiers de Salamanca et de Argüelles, l'auteur note que ces liens sont déterminants dans la mesure où ils consacrent la transformation de ce quartier populaire en quartier d'activités tertiaires.

⁶²⁸ *IBID.* p. 187 : « *En 1928 el primer tramo ofrecía este imagen de ciudad moderna que pretendía medirse con Nueva-York.* »

mais, à l'analyse, ces écarts révèlent une autre troublante absence dans les films produits par Dibildos et Masó. Madrid y ressemble trait pour trait à une ville américaine évidée de tous lieux imaginaires.

II. MADRID Á L'ÉCRAN, DES ESPACES URBAINS SANS LIEUX IMAGINAIRES

À bien y regarder, aucune des trois fictions de notre corpus ne contient le moindre lieu imaginaire au sens du concept des contre-espaces élaboré par Michel Foucault et appelés « hétérotopie ⁶²⁹ ». Ces lieux sont à la fois réels et imaginaires. Réels dans la mesure où ils existent bel et bien, imaginaires dans la mesure où ils réalisent des utopies, et qu'ils permettent de ce fait de réinventer incessamment le réel et la fiction. Michel Foucault les définit comme des « *utopies situées, des lieux réels hors de tous les lieux*⁶³⁰ ». Ainsi, à côté de la douceur des utopies qui n'existent « *sur aucune carte et dans aucun ciel* », Michel Foucault précise : « *Je crois qu'il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte, des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours*⁶³¹. » Ces espaces bien réels ont la capacité de concentrer, condenser, juxtaposer des temps et des espaces incompatibles ou des utopies qui, bien sûr, changent selon les sociétés. Inscrits dans le tissu urbain, ils en sont pourtant tout à fait à part et modifient pourtant notre façon d'être, voire notre essence.

1. « Les hétérotopies » foucaaldiennes, un concept fécond pour le cinéma

Dans la lecture de l'espace urbain qu'il nous propose, Michel Foucault énumère trois types de lieux bien distincts : les régions de passage telles que les rues, les trains, les métros ; les régions ouvertes de la halte transitoire telles que les cafés, les hôtels, les cinémas, les plages ; enfin, les régions fermées du repos et du chez soi⁶³². Puis, à côté de ces lieux, il détaille des « contre-espaces » ancrés dans des lieux bien réels mais de nature radicalement différente, dont

⁶²⁹ FOUCAULT, Michel – *Le corps utopique - Les hétérotopies* - Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

⁶³⁰ *IBID.* p. 23.

⁶³¹ *IBID.*

⁶³² *IBID.* p. 24.

la propriété consiste à contester, inverser, neutraliser, purifier tous les autres espaces. Du côté de l'enfance, il évoque le fond du jardin, le grenier, la tente d'indiens, ou encore le grand lit des parents⁶³³. Ce à quoi, du côté des adultes, il ajoute la bibliothèque, le musée, l'église, le cimetière, le théâtre, le cinéma, les jardins, les maisons closes, la prison, la maison de correction, les cliniques psychiatriques, les maisons de retraite et le bateau. Le philosophe souligne la fonction particulière de chacune de ces hétérotopies. Si certaines suspendent le temps sur le mode de la fête – cirque, foire, cabaret, maison close – ou sur le mode de l'éternité – église, cimetière – ; d'autres promettent d'accumuler, d'empiler tous les temps en un seul lieu, tels la bibliothèque et le musée, ou encore de faire se succéder toutes les fictions sur le « *même rectangle de planches* »⁶³⁴, tel le théâtre. Collège, caserne, prison forment les hétérotopies de la transformation, liées au passage de l'initiation ou à la correction. Maisons de santé et couvents composent enfin celles de la purification. Soit enfin un lieu qui contient et condense le monde et la cosmogonie tout entière, ce sera le jardin. Lieux de rêve, de plaisir ou de coercition, bien ancrés dans le réel, quelle que soit leur nature, ces espaces fécondent l'imaginaire car ils touchent à l'essence humaine. « *Ils ont en commun d'être des lieux où je ne suis pas, comme le miroir ou le cimetière ; ou bien où je suis un autre, comme dans la maison close, au village de vacances ou à la fête, carnavalisation de l'existence ordinaire. Ils ritualisent des clivages, des seuils, des déviations et les localisent.* » complète le philosophe lors d'un entretien radiophonique réalisé sur ce sujet, en 1966⁶³⁵.

Ainsi, certains films hollywoodiens et en particulier les comédies musicales sont entièrement construites sur une hétérotopie⁶³⁶, notamment lorsque le cœur du récit met en abîme

⁶³³ *IBID.*

⁶³⁴ BORGES, Jorge Luis – *El hacedor* – Barcelona, editorial Debolsillo, 2014, p. 55 à 57. La nouvelle de *Everything and nothing* rend parfaitement compte de l'hétérotopie du théâtre, espace scénique bien réel où sont tour à tour convoqués des personnages historiques de périodes discontinues et sans aucunes relations entre elles, et qui de surcroît emboîte les uns dans les autres les fictions rêvées par un auteur, lui-même à son rêve de Dieu, et qui comme lui contient tant d'hommes et personne. Ainsi Borges écrit-il : « *Veinte años persistió en esa alucinación dirigida, pero una mañana le sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro.* » p. 57.

⁶³⁵ Defert Daniel - *Hétérotopies : tribulation d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles* – dans Foucault Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies* – *Op. Cit.* p. 41.

⁶³⁶ Pour ne citer que quelques-uns des contre-espaces hétérotopiques dans les comédies hollywoodiennes et films d'auteurs américains : les cabarets parisiens dans *Funny Face*, l'hôtel place Vendôme qui dans *Ariane* fait presque office de maison close, où le célèbre industriel donne ses rendez-vous nocturnes en compagnie d'un orchestre de chambre qui met l'ambiance en musique, les scènes de théâtre et de musical innombrables dans *Les Girls*, *New York New York*, du cinéma dans *Chantons sous la pluie*, *Sunset Boulevard*, *Eve*, de l'opéra dans *L'Homme qui en savait trop*, *l'Indiscret*, du Carnaval dans *Catch the Thief*, de la bibliothèque dans *Honni soit qui mal y pense*,

le cinéma lui-même. Ils constituent alors un très bel exemple du contre-espace foucauldien, où l'ensemble des espaces détaillés par Michel Foucault composent un corps-à-corps amoureux et musical de fête permanente à l'écran. Le cinéma dit à quel point le cinéma est cette fête éternelle, ce nœud d'intrigue permanente, cet espace de renouvellement constant. Le concept de Michel Foucault nous aide à cerner autrement la combinaison complexe des espaces propres à l'art du cinéma. En effet, le concept d'hétérotopie permet de mieux appréhender les équilibres entre, d'une part, les espaces usuels qui amènent à ancrer la fiction dans le mimétisme du réel et, d'autre part, les contre-espaces qui favorisent l'émergence d'un nouvel imaginaire au cœur du réel⁶³⁷. Les hétérotopies foucaaldiennes émaillent le septième art et sont fort présentes non seulement dans le cinéma hollywoodien mais aussi dans le cinéma espagnol réaliste de la même période. Or, ces espaces imaginaires sont totalement absents des films de notre corpus.

2. Bibliothèques, musées, bars, cinémas, les grands espaces absents du corpus

Le paradoxe d'une telle absence fait question quant aux limites imposées à l'imaginaire pour une capitale présentée par ailleurs comme un calque de l'imaginaire américain. Dans aucune de ces trois comédies, nous n'entrons jamais dans une bibliothèque, ni dans un musée. Nous ne sortons pas davantage au théâtre ou à l'opéra. Nous ne nous égayons à aucun moment dans un bar ou lors d'un spectacle de danse, pas davantage qu'au cinéma. Nous ne visitons aucune foire, aucun cirque. Nous n'entrons pas plus dans une église, à l'exception d'une scène lors du mariage de Mathilde et de Mauricio dans *Vuelve San Valentín*. Enfin, aucune arène de corrida en vue et quant au grand stade de football Barnabéu, s'il est survolé dans le générique de *Las chicas de la Cruz Roja*, il est entièrement vide et nous n'y pénétrons jamais. Autant de contre-espaces manquants qui pourtant viendraient coïncider avec le genre de ces comédies hollywoodiennes, sans contrevenir le moins du monde à la morale de la censure espagnole, identiques sur bien des points⁶³⁸.

L'Ombre d'un doute et *Diamants sur Canapés*, le musée dans *Vertigo*, le bateau qui relie deux capitales, l'une américaine et l'autre européenne dans *Les hommes préfèrent les blondes* et *Elle et Lui*.

⁶³⁸ En 1915, la Cour Suprême américaine décide que le cinéma ne relève pas de la liberté d'expression, aussi l'ensemble des compagnies d'Hollywood sont-elles soumises à la pression de huit à dix États qui régulent et censurent les films selon des critères à chaque fois différents. Pour éviter les coupes et les remontages très coûteux pour les Compagnies et redresser l'image désastreuse du cinéma, les majors font appel à William Hayes. William Hayes est un sénateur, il occupe également un poste clé dans le milieu du cinéma, il est le président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*, l'association de défense des six compagnies majors les plus

Si d'aventure l'un de ces contre-espaces hétérotopiques vient à s'esquisser à l'écran, c'est sur l'extrémité du bord extérieur que les personnages s'y tiennent. Nous sommes toujours sur le seuil des grandes salles de cinéma, sous les grandes affiches peintes aperçues sur la Place du Callao dans *Las Muchachas de Azul* ; sur le seuil de l'église San Jerónimo et aux portes du parc du Retiro dans *Las chicas de la Cruz Roja* et dans *Vuelve San Valentín* ou encore sur le seuil d'entrée du Museo del Prado dans *Vuelve San Valentín*. Le déjeuner impromptu au saumon et au champagne, décidé sur le pouce et signe de l'extrême aisance sociale de Marion qui commande le tout à son majordome dans *Las Chicas de la Cruz Roja* se tient juste à l'entrée du parc du Retiro, tout comme Julia et le médecin psychiatre prennent un verre à l'orée du même parc. Les contre-espaces foucaaldiens demeurent sur les extérieurs et au bord d'un monde inaccessible aux personnages dans ces trois comédies.

Dans la mesure où Madrid à l'écran n'est plus ni le reflet de la culture espagnole, ni celui de la culture américaine, il convient de se demander de quoi les films du corpus sont le reflet. En effet, la carence de ces lieux imaginaires n'est pas neutre.

puissantes de Hollywood, et qui, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, défendra âprement les intérêts d'Hollywood auprès des premiers cercles du pouvoir du Département d'État et de la Maison Blanche, en faisant du cinéma d'Hollywood le porte-drapeau des valeurs de la démocratie américaine dans le débarquement culturel des États-Unis en Europe. En 1930, William Hayes cherche à éteindre la croisade contre Hollywood avec l'aide des représentants catholiques. Il rédige un code qui énonce les règles de bon goût, les valeurs communautaires, érige en principe le respect de la loi, de toute religion, de toutes les races et de toutes les nations. "*Les coupables seront punis, les vertueux récompensés*". Pour ne plus subir la pression des catholiques, "*l'autorité de l'Église et de l'État est maintenue. Et à la fin il y a un ordre moral transcendant surveillé par un Dieu juste et bienveillant dans chaque film*", comme le précise Thomas Doherty, historien du cinéma, auteur de « Pre-code Hollywood ». Hollywood applique le code pendant environ quatre ans puis les conséquences de la crise de 1929, l'effondrement économique et moral du pays amènent les Majors à développer les films à sensation. Il leur faut maintenir le chiffre d'affaires et les spectateurs en salles. Les gangsters et les monstres font leur entrée au cinéma, tels que *Nosferatu*, *Mummy*, *The nameless Horror*, *Frankenstein*, *King Kong*. Pourtant, au terme de ces années, la création et l'activisme des catholiques de la Ligue pour la vertu font de nouveau baisser les box-offices. Une agence pour l'Administration du code de production est créée, et sans son cachet, Hollywood ne peut ni financer ni diffuser ses films ; elle est dirigée par Joseph Breen, fervent catholique qui fait appliquer le code d'une main de fer pendant vingt ans. Interdits et mises en garde sont dorénavant respectés : rien de ce qui a trait au sexe et aux préférences sexuelles. Ni personnages homosexuels, ni hommes et femmes dans un même lit, y compris les personnages de couples mariés qui ne partageront pas le même lit à l'écran. Si, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le désenchantement gagne un peu de terrain, en revanche la Guerre Froide et les chasses aux sorcières du Maccarthysme permettent de maintenir pour un temps la rigidité du code Hayes, jusqu'à l'arrivée des millions de postes de télévision aux États-Unis. Hollywood amorçe alors un virage qui lui permet avec les nouvelles technologies du cinémascope de proposer au public le spectacle des grands péplums et ainsi de les sortir de leur salon. Enfin, en 1952, la Cour Suprême déclare que le cinéma est un art qui, désormais, relève de la liberté d'expression ; elle refuse à ce titre que la diffusion du film *Amore* de Rossellini, 1948, soit entravée, in *Hollywood Confidential – Les égouts du paradis* - Arte – Coproduction ITV STUDIOS GFrance et Arte avec la participation de RTBF –

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=RCJydXtuR-w>

3. Une capitale hors du temps, de l'histoire, de la fête et de la transformation

L'absence des bibliothèques ou des musées confirme l'effacement du temps, et qui dit temps dit temps dans le milieu urbain, et dit aussi histoire. Ces deux pans de la culture sont totalement absents des trois films du corpus. Ce défaut d'hétérotopies « éternitaires » est également une des signatures des comédies hollywoodiennes, et de ce point de vue, Madrid à l'écran reste à l'unisson d'une Amérique qui selon Octavio Paz « *s'est créée dans le dessein d'échapper à l'histoire*⁶³⁹. » Or, Madrid est la capitale d'une nation de culture multiséculaire et d'empilement des époques, depuis au moins 1561, date à laquelle Felipe II décide d'y déplacer la cour et d'en faire la capitale du royaume. En qualité de capitale politique, Madrid devient le théâtre de l'histoire espagnole. Mais à l'écran, et dans les trois films de notre corpus, elle apparaît au contraire déliée de l'histoire et du temps et, de ce point de vue, elle s'affiche une fois de plus dans sa similitude avec l'Amérique, sans « *accumulation primitive du temps* », vivant « *dans une actualité perpétuelle* ». De ce fait, la capitale se range du côté des lendemains qui chantent et s'inscrit sans passé dans le sillage d'une Amérique, dont, comme le souligne Jean Baudrillard « *la puissance future est dédiée aux peuples sans origine*⁶⁴⁰. »

Curieux paradoxe, dans ces mêmes films, les jeunes héroïnes suivent des études universitaires, comme Isabel, étudiante en Lettres dans *Las chicas de la Cruz Roja*, ou Leonor dans *Vuelve San Valentín*, et pourtant la Cité Universitaire simplement suggérée dans le premier film, semble plantée comme un simple décor dans le second. Espace d'une histoire pourtant très tumultueuse et récente, la Cité Universitaire se trouve évidée de son passé dès qu'elle est exposée à l'écran, du fait que ces jeunes étudiantes se préoccupent si peu d'études qui ne semblent ouvrir sur aucun avenir professionnel. La densité de l'histoire de cet espace urbain prend en réalité un tout autre relief, qui sera analysé plus avant. Ville hors de l'histoire, Madrid à l'écran est une capitale « sans histoires ». À travers ces trois comédies à l'eau de rose, la capitale est dans une permanente "peau neuve", prise dans le tourbillon et la ronde d'une éternelle jeunesse, d'un mirage de l'abondance, suspendue à un éternel présent, sorte de « *carpe diem* » avant l'heure. Elle dit à quel point ces jeunes héroïnes qui occupent le devant de la scène, sont à la fois sans passé et sans avenir. Quant aux autres contre-espaces évoqués dans les textes de Michel Foucault, ils manquent tout aussi cruellement. Alors que la Gran Vía est

⁶³⁹ BAUDRILLARD, Jean – Amérique - *Op. Cit.* p. 80.

⁶⁴⁰ *IBID.* p. 76.

pourtant fiévreusement arpentée en tous sens dans les trois films du corpus, la modernité de Madrid à l'écran fait fi des théâtres, des cabarets dansants, des bars, des cinémas.

Aucune scène des trois films ne vient convier notre imaginaire de spectateur à se glisser dans l'hétérotopie du théâtre qui « *fait se succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers*⁶⁴¹ », ni dans celle de la Foire, « *ces merveilleux emplacements vides au bord des villes (...) qui se peuplent une ou deux fois par an de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpents et de diseuses de bonne aventure.* », encore moins dans la culture multiséculaire des arènes et des corridas.

4. Madrid, l'espace public écrase toute dimension charnelle et d'intériorité

Le manque de ces multiples lieux imaginaires que sont les hétérotopies dessine en creux une capitale qui se tient pour ainsi dire hors sol. Si l'absence de bibliothèques et de musées la prive du passé et de l'histoire, l'absence de cimetières ou d'églises la prive de l'espace de célébration de la filiation, tandis que l'absence de théâtres, d'opéras, de danses, des arènes, de cinémas, de bars la prive d'espaces de transformation, de fête et de création.

Au-delà, le manque de théâtres, d'opéras, de danses, de foires, de cirques, tous lieux qui émaillent le cinéma américain, évide la capitale de l'expression des corps dont le mouvement interne se calque désormais sur la seule vitesse des nouveaux moyens de transports et de circulation urbaine. Il n'existe en effet aucune dimension charnelle de la ville, laquelle se décline souvent par le travail (la sueur), le logement (l'abri, le partage, le calme, les humeurs), l'amour (et ses péripéties de rires, de soupirs, de larmes, d'attentes), la mort (et son ordonnancement)⁶⁴². L'espace urbain dans les films du corpus n'est décidément pas dédié aux corps mais il est consacré tout entier à la fluidité des nouveaux transports modernes, avions et

⁶⁴¹ FOUCAULT, Michel – *Le corps utopique, les hétérotopies* – Op. Cit. p. 29.

⁶⁴² Nous serions tentés ici par contraste de citer les films de Fernando Fernán Gómez *La vida por delante* (1958) et *La vida alrededor* (1959). Filmés en noir et blanc, ces deux films choisissent de décliner non pas l'instant d'avant le mariage mais tous les moments de la vie d'après. Réalisés et interprétés par Fernando Fernán Gómez, ils mettent en scène un jeune couple (le même à la scène qu'à la ville) qui s'installe, mus l'un comme l'autre par leurs ambitions et représentations respectives et qui vont devoir composer avec la réalité du travail, du logement, des enfants, des beaux-parents, des tentations, des déceptions. Particulièrement inventifs, ces films rendent admirablement compte de la dialectique vivante et corporelle de la projection et du désir, dialectique réactualisée par chaque nouvel espace urbain des scènes du films : la chambre à coucher et le bébé imaginaire qui attise toutes les projections et angoisses de l'éducation parentale, le tribunal, vaste théâtre de brillants effets de manche ou espace d'une vérité radicale, marché au gros pour les trafics en tous genres, quartiers excentrés et villa de luxe pour le fantasme amoureux, errances dans les artères de la ville comme réactivation de la mémoire charnelle.

automobiles. Récits et espaces se rejoignent dans une gestuelle corporelle qui met en mouvement les corps des personnages tout aussi désinvestis et désincarnés. Ces corps y sont à leur tour un espace absolument vide, dans la mesure où aucun de ces imaginaires liés à un contre-espace ne vient les mettre en scène, les habiter, les faire vibrer. Théâtre d'une course effrénée qui se déroule pourtant dans une boucle constante, Madrid apparaît malgré tout à l'écran comme figée dans une même trajectoire, tracée une fois pour toute, une trajectoire dont la capitale ne pourrait se décoller et qui définirait à elle seule la totalité de la cité. La topographie des différents lieux urbains esquissés par Michel Foucault dans ces textes consacrés aux hétérotopies nous aide à cerner autrement la combinaison complexe des espaces propres à l'art du cinéma et de notre corpus en particulier. Les trois types de lieux que le penseur énonce constituent une grille intéressante et l'analyse des régions de passage, celle des haltes transitoires et de celles, fermées, du chez soi confirment à quel point Madrid à l'écran n'est pas une ville habitée, à quel point elle est dénuée d'espace de l'intimité et de l'intériorité.

Sur le plan des seuls espaces usuels traversés à l'écran, les trois comédies sont essentiellement centrées sur des régions de passage ou de halte, beaucoup plus rarement de repos. Ces espaces fermés du chez soi s'exposent par ailleurs et la plupart du temps sous le regard de l'espace public, de sorte que l'opposition entre espace privé et intime et espace public s'avère poreuse, pire, la loi de l'espace public s'impose immanquablement à l'espace privé pour le dominer pleinement et lui dicter sa loi. Les quelques espaces du chez soi sont, par exemple, exclusivement ceux des jeunes filles, et dans lesquels domine l'autorité parentale et tutélaire – père ou mère, ou tutrice du foyer d'étudiantes ou encore le saint descendu du ciel qui commandent aux comportements et agendas, quand ce n'est pas le crucifix accroché à la tête du lit ou la Sainte Vierge sur la table de nuit qui veillent sur le sommeil et les nuits des jeunes femmes, dans leur chambre à coucher.

Dans *Las Muchachas de Azul*, les grands magasins sont le substitut de la maison moderne, toute équipée, désormais soumise au régime de la région de passage ; Callao – deuxième tronçon de la Gran Vía – et l'espace de cinéma comme celui des voitures des fiancés qui attendent les belles à la sortie relèvent tour à tour du passage et de la halte. Quant au repos, il se tient dans la pension de famille de Ana (Analía Gadé) qui par définition est également une région de halte et de passage pour les clients accueillis, qui partagent d'ailleurs des chambres à plusieurs.

Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, l'opposition entre les deux espaces, privé et public, n'a plus cours ; l'un fusionne avec l'autre dans une totale porosité⁶⁴³. À peine cueillies à l'orée du jour, les quatre jeunes fille sont directement basculées de leur chambre à coucher sur les trottoirs, pour parcourir tout Madrid. C'est que toutes les dimensions de l'espace du privé et de l'intime vont se traiter et se résoudre dans l'espace public au cours d'une course diurne qui doit être efficace : la névrose d'abandon de Julia, présentée par sa mère dans le secret du cabinet d'un psychiatre, se soigne et se résorbe sur les trottoirs de Madrid, dans le bar d'un grand hôtel, à la terrasse d'un café, au cours d'un bal de bienfaisance. Les dons se collectent dans les lieux de passage et de halte qui seront également les espaces où trois des quatre jeunes filles collecteront un fiancé. Par ailleurs, le tohu-bohu de la rue domine tout le film. Autobus, voitures saturent le long métrage de Rafael J. Salvia. Madrid semble traversée de toutes les manières possibles, ce qui donne cette sensation trépidante et obsédante de la parcourir sans trêve comme si rien de la capitale ne devait demeurer hors du regard et de la déambulation.

Et pourtant, la trajectoire est immanquablement la même, le long de l'axe patrimonial – la Castellana – croisé par l'axe de modernité architecturale – La Gran Vía, traversant une bonne dizaine de fois Cibeles et Alcalá. Ce à quoi s'ajoutent pour les régions de halte, les hauts lieux d'une connexion internationale : l'hôtel de l'Edificio España, l'hippodrome, la bourse, que nous avons déjà détaillés⁶⁴⁴. D'un film à l'autre, l'espace extérieur et public omniprésent dans les trois comédies se résume pourtant aux mêmes trames urbaines qui se répètent à l'envi. L'essentiel de la ville parcourue à l'écran se situe dans l'axe de la Gran Vía, la Castellana, Cibeles et Alcalá, San Jerónimo, qui sont loin de représenter l'entier de la réalité géographique de Madrid.

Dans *Vuelve San Valentín*, les axes de passage sont encore une fois pour l'essentiel Gran Vía, Castellana, Cibeles, Recoleta, San Jerónimo, auxquels s'ajoutent deux nouveaux espaces de passage : l'aéroport de Barajas pour les mannequins et stars internationales poursuivies et mitraillées par les photographes professionnels, et la Ciudad Universitaria. La rareté des espaces de halte et du repos, plus repliés en principe sur l'intimité, relève là encore d'une

⁶⁴³ Foucault Michel évoque : « ... des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social (...) sont animées encore par une sourde sacralisation. », dans - *Des espaces autres* – FOUCAULT, Michel – « *Des espaces autres* », *Empan*, 2004/2 n° 54, p. 13. <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-pages-12.htm>, p. 13.

⁶⁴⁴ Pour le détail des espaces suturés de l'incipit de *Las chicas de la Cruz Roja*, voir la Partie II, chapitre 5-2 de la présente thèse.

logique entièrement tournée vers l'espace public. Il s'agit soit de la logique divine pour la sacristie où le saint entreprendra une première fois de convaincre Mathilde, la jeune mariée, de revenir devant l'autel du mariage, pour dire « oui » à Mauricio ; soit la logique juridique des hommes de loi dans le cabinet de l'avoué de la famille, où dans un second temps et après avoir dit « oui », la jeune mariée, en compagnie de sa mère, envisage les conditions d'une possible annulation du mariage. Mauricio, quant à lui, en sa qualité de photographe de mode maintient une parfaite confusion entre vie privée et vie publique, avec un atelier professionnel installé au milieu de son appartement. La confusion se poursuit lorsqu'il quitte le déjeuner de sa propre noce pour aller à *Madrid Barajas* couvrir l'arrivée d'une mannequin internationale. L'événement retransmis à la télévision, dans le restaurant même où se trouve Mathilde, témoigne de la manière dont l'espace public, une fois de plus, déborde dans l'espace privé, l'envahit, le régit, voire l'écrase, ou l'annule purement et simplement.

Quant à Leonor, elle arpente la Ciudad Universitaria non comme une étudiante mais comme une âme en peine, à la recherche d'un éternel fiancé introuvable, jusqu'à ce qu'il finisse par lui tomber du ciel grâce à l'ingéniosité de saint Valentin. Dans cette dernière comédie, les espaces du chez soi sont plus que jamais soumis à la loi du regard public. Felisa, la jeune servante qui vient de gagner à la loterie nationale, trône dans le salon de ses patrons sous les crépitements des photographes et le feu roulant des questions des journalistes qui couvrent l'événement. Quant à Mercedes et Fernando, mariés depuis quelques années, ils sont tellement pris par leur vie sociale et professionnelle respective qu'ils se croisent dans leur appartement devenu un lieu de passage, et ne s'y rencontrent pas. Aucun des personnages ne dispose d'une surface réelle d'intimité, la dimension d'intériorité est d'autant plus exclue de ces comédies que presque tous les espaces du dedans sont habités par la contrainte de l'espace du dehors. L'absence de toute hétérotopie souligne à quel point l'ensemble des personnages et la ville sont privés d'espace intime. Récit et espaces sont soumis à la récurrence d'une trajectoire identique qui englobe Gran Vía, Castellana, Cibeles et Alcalá. Tout comme le mariage apparaît comme une ligne de mire obsessionnelle, la déambulation compulsive traverse et retraverse toujours et encore les mêmes lieux. Dans sa typologie de l'espace urbain, Michel Foucault précisait : « *On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables et pénétrables poreuses* ».

Or, l'absence de lieux imaginaires et l'analyse des différentes régions de passages, de

halte et de repos révèlent que Madrid dans les trois films du corpus est une capitale hors sol où l'on ne vit pas, où l'on ne meurt pas, et où l'on n'aime pas davantage. Madrid, ville imaginaire sans lieux imaginaires, apparaît dans ces films comme une capitale hors sol, hors du temps et de l'histoire, une capitale qui fonctionne comme le miroir du vide. Une fois analysé, l'effet n'en est pas moins surprenant. Sous la plume de Michel Foucault, ce que l'on voit dans le miroir fait tout simplement vaciller :

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas⁶⁴⁵.

Et en effet, telle que Madrid figure et s'impose dans les trois films du corpus, la capitale est un mirage⁶⁴⁶. Illusion en qualité de phénomène d'optique, apparence trompeuse au sens figuré du terme, le mirage ne renvoie à rien qui existe dans le réel. La représentation de Madrid dans ces trois films fonctionne comme l'illusion d'une capitale qui en tant que telle n'existe pas, même si les effets de cette illusion, pour ceux qui la contemplent, sont bien réels.

On le voit, estampillées comme troisième voie du cinéma espagnol des années cinquante, ces trois comédies espagnoles à l'eau de rose, si profondément décalquées des comédies hollywoodiennes, s'en éloignent aussi fortement. De fait, elles en édulcorent tous les aspects qui risqueraient d'être trop corrosifs pour l'Espagne franquiste. L'analyse des écarts existant entre les deux cinémas a montré que le destin personnel et la singularité individuelle, la mobilité et la promotion sociale, la rencontre des extrêmes, les parcours amoureux faits de ruptures sont purement bannis de ces comédies espagnoles. Enfin, la surprenante absence de toute hétérotopie dans ces comédies, qui les prive de ces lieux imaginaires pourtant si féconds au cinéma, n'est pas sans rappeler et les renvoyer au contraire à leur surabondance dans le cinéma plus noir et délibérément phalangiste de la fin des années quarante, ou dans le cinéma

⁶⁴⁵ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Op. Cit.* p. 12.19.

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-pages-12.htm>, p. 13

⁶⁴⁶ Mirage – CNRTL :

1. OPT. Phénomène de réfraction, observé dans les déserts des pays chauds où il produit l'illusion d'une nappe d'eau s'étendant à l'horizon et reflétant la végétation et les dunes environnantes.

2. *Au fig.* Illusion, apparence trompeuse. Synon. *Chimère, leurre, mensonge, utopie. Mirage de l'amour, de l'aventure, du bonheur, mirages de la gloire ; être dupe d'un mirage.*

beaucoup plus à gauche et en prise avec les difficultés du réel des années cinquante. Cette dernière grande tendance du cinéma espagnol de la période concerne l'émergence de la vague réaliste qui a contribué à organiser les Conversations de Salamanque en 1955, rencontres au cours desquelles se sont rencontrés les courants essentiels du cinéma espagnol. Et, de manière très surprenante, il semblerait que les comédies à l'eau de rose de José Luis Dibildos et de Pedro Masó sont un contre-écho, joyeux et en couleurs d'une veine cinématographique qui prend la mesure d'une réalité sociale très oppressante d'une capitale représentée bien plus en noir et blanc dans les années cinquante qu'on ne veut le montrer.

TROISIÈME PARTIE

MADRID Á L'ÉCRAN, UNE CAPITALE MODERNE ET RÉSOLUMENT FRANQUISTE

CHAPITRE 7.

COMÉDIES À L'EAU DE ROSE ET EN COULEURS CONTRE DRAMES SOCIAUX EN NOIR ET BLANC

I. LES CONVERSATIONS DE SALAMANQUE

Au début des années cinquante, la tendance néoréaliste italienne commence à faire débat en Espagne. Elle s'impose peu à peu face au modèle très figé des films historiques et des sagas religieuses ou des films plus stéréotypés, spectaculaires, artificiels et à gros succès commerciaux du cinéma hollywoodien. Dans son ouvrage intitulé *El cine español - Una historia cultural*, Vicente J. Benet⁶⁴⁷ rend parfaitement compte de ce mouvement éphémère et hétérogène, qui pourtant a eu une très forte influence sur le cinéma espagnol. Porté à la fois par un courant marxiste et un courant d'humanisme chrétien, ce mouvement de fond soulève des débats auprès des élites intellectuelles, des critiques de cinéma et dans les colonnes des revues spécialisées, sur le fonctionnement même du cinéma. Le néoréalisme italien pousse les gens du métier en Espagne à s'interroger sérieusement sur la conception d'une nouvelle approche de la réalité, d'une nouvelle esthétique, d'un engagement éthique centré sur les gens du commun, opprimés et qui se débattent dans des conditions de vie très difficiles.

Pour autant, en Espagne, une bonne partie des films se prétendant réalistes ont pourtant maintenu « *un propos aimable*⁶⁴⁸ ». Les uns plantent un décor qui pastichent ce courant et constituent la veine « vériste », composée des éléments traditionnels de saynètes – petites pièces bouffonnes – et de la structure de la « corrala » – logement intégrant un patio commun à plusieurs voisins –, tandis qu'une autre veine, comique et caustique, donne lieu notamment aux films de Luis García Berlanga, dont le propos anti-américain de *Bienvenido Mister Marshall* (1953), partagé par la hiérarchie phalangiste du moment, vaut alors au réalisateur le soutien de la censure, un succès commercial important et une reconnaissance internationale⁶⁴⁹. Le prix international du jury du Festival de Cannes, décerné à ce même film en 1953, confirme alors aux responsables culturels du régime que le cinéma peut avoir un impact décisif à l'heure

⁶⁴⁷ BENET, Vicente J. – *El cine español. Una historia cultural* – Barcelona, Paidós Comunicación, 3^e impresión, 2015, p. 265 à 283.

⁶⁴⁸ *IBID.* p. 269.

⁶⁴⁹ *IBID.* p. 269, 270. Vicente Benet rappelle qu'à quelque mois près, Luis García Berlanga bénéficia du soutien de la censure pour ce film qui fut également choisi pour être programmé au Palais du Pardo, pour être vu par le général Franco.

cruciale de l'ouverture du pays, et qu'il peut être très utile pour présenter au monde une version plus acceptable de la dictature. Avec les festivals et la création de la Filmoteca española la même année, le cinéma s'impose et devient un enjeu politique fort pour l'ensemble des courants politiques, et en particulier pour le Parti Communiste Espagnol. Ce dernier, conscient de devoir abandonner le combat frontal et armé avec le régime, emprunte de nouveaux chemins, dont les voies de la culture. Sous l'impulsion de Basilio Martín Patino, qui dirige le ciné-club de la Cité universitaire de Salamanque, et de Ricardo Muñoz Suay, réalisateur espagnol très marqué à gauche, les Conversations de Salamanque réunissent du 14 au 19 mai 1955 tous les courants du 7^e art espagnol, des franquistes les plus conservateurs aux plus avant-gardistes réalisateurs, proches des courants italiens.

Ces conversations seront à l'origine du retour de Luis Buñuel en Espagne pour le tournage de *Viridiana*. Les deux protagonistes de ces rencontres représentent et portent également non seulement des revendications de clarification des processus de production et de censure mais aussi et surtout, ils promeuvent la nouvelle tendance réaliste la plus radicale du cinéma espagnol. Cette voie s'exprime notamment à travers l'appel du réalisateur Juan Antonio Bardem, écrit à quatre mains avec Ricardo Muñoz Suay et lu publiquement lors de la clôture de ces journées⁶⁵⁰. Le temps est venu pour le cinéma espagnol de casser le moule, de devenir un champ de création et d'engagement éthique et politique, d'être un instrument de connaissance de la réalité, de se prendre au sérieux et de présenter des films à la hauteur des attentes de la scène internationale, à l'instar du cinéma des autres pays européens. Vicente Benet l'affirme, la résonance est immense quelques années plus tard, avec la réalisation de films sans concession, d'une facture inédite, tels que *Los Golfos* (1959) de Carlos Saura, *Los chicos* et *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri, lesquels à leur tour donneront naissance au « *nouveau cinéma espagnol* » des années 1960-1970.

Or, trois films de trois réalisateurs majeurs de cette tendance si diverse s'inscrivent en contrepoint politique et esthétique des trois films de notre corpus, en traduisant à l'écran les oppositions et conflits qui traversent le cinéma de la période en Espagne.

II. TROIS COMÉDIES À L'EAU DE ROSE POUR CORRIGER LE CAUCHEMAR DU RÉEL

En effet, tout incite à penser que le cinéma rose et batifolant, décalque d'un imaginaire hors sol et dans le même temps très corseté, fait écho à certains titres du cinéma réaliste que la censure continue d'entraver. Il est frappant de noter à quel point les trois films du corpus fonctionnent comme l'exact « positif » – au sens photographique du terme – de trois autres films du courant réaliste, tournés au cours de la même période, qui en composent par contrecoup le « négatif ».

Dans notre corpus, *Las Muchachas de Azul* (1957) valorise le tout consommation, *Las chicas de la Cruz Roja* (1959) surligne l'appropriation du centre financier de la capitale par des jeunes femmes élégantes et aisées, elles-mêmes valeurs d'échange, et *Vuelve San Valentín* (1960) sublime le confort domestique et amoureux d'une capitale préservée de la guerre totale et nucléaire qui pourtant se répand partout dans le monde. Dans les trois films se déploie le centre d'une capitale en couleurs, opulente, moderne, lumineuse, ample et confortable, très féminine, toute aux affaires de cœur, où chacun trouve sa chacune, mais une capitale dépourvue de contre-espaces imaginaires. Ces trois films font donc écho et s'opposent point par point à trois œuvres réalisées au cours de la même décennie par les étudiants de l'Instituto de Investigaciones y Experiencias⁶⁵¹ (IIE). Or, ces films, eux, foisonnent de lieux imaginaires.

Il s'agit respectivement :

a. de *Esa pareja feliz – Un couple heureux* (1951), de Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga. Dans le registre de la comédie, ce film met en scène un jeune couple madrilène qui vit dans la précarité et qui, grâce à un concours publicitaire, gagne une journée de bonheur, passée à consommer tout ce qu'il désire ;

b. de *Los Golfos – Les voyous* (1959), de Carlos Saura, qui sur le registre dramatique suit une bande de jeunes délinquants des faubourgs de Madrid, qui organisent leur méfait dans l'espoir de voir l'un des leurs devenir *torero* et sortir ainsi toute la bande de la misère ;

⁶⁵¹ El Instituto de Investigación y Experiencias.

c. enfin, de *Calabuch* (1956) de Luis García Berlanga, où sur le mode d'un réalisme poétique, un grand scientifique américain, père de la bombe atomique et qui se désespère des ravages dus à son invention, fuit les États-Unis avec son arsenal et ses formules sous le bras, et part se réfugier à Calabuch, un village de pêcheurs de la côte catalane ; il s'y cache quelque temps alors que les actualités télévisées rendent compte de sa disparition et de l'impact mondial d'une telle absence. Pour la fête du village, le savant propose alors des explosions d'un tout autre registre, celles de la plus belle fusée à feux d'artifice jamais réalisée.

Relevant tout trois de ce *nouveau cinéma espagnol*⁶⁵², sous-classés par la commission de censure, ces trois films n'ont bénéficié d'aucune prise en charge financière de l'État, contrairement aux trois films du corpus. Excepté *Calabuch*, ces films sortent dans des conditions défavorables, et ne sont diffusés en salle que deux ou trois ans après leur production, procédé destiné à les rendre tout à fait inaperçus. Sur le plan cinématographique, tout les oppose aux trois comédies à l'eau de rose. Ils sont tournés en noir et blanc. Y prévalent les contrastes des valeurs, la profondeur de champ, les cadrages opérés à hauteur d'homme, avec une caméra à l'épaule ou tenue à bout de bras, qui servent des récits de vies étriquées, tendues vers un rêve écrasé par la dureté du réel. Les récits privilégient les espaces urbains de la relégation sociale. Ils s'y déroulent soit dans des habitats collectifs situés dans les anciens quartiers modestes de Madrid, soit à la limite des terrains vagues, loin du centre de la capitale. Les héros y sont tantôt un couple, tantôt des hommes ou des villageois, démunis, qui vivent dans la frugalité, ou

⁶⁵² Dans son ouvrage de référence *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, Luis Deltell Escolar précise que le réalisme espagnol ne peut pas être assimilé à la veine néoréaliste italienne, dans la mesure où selon les termes de Román Gubern, celui-ci est avant tout un genre social et antifasciste. Luis Deltell rappelle à ce titre que le réalisme espagnol s'inspire des idées et des traditions littéraires et théâtrales espagnoles et que, de manière paradoxale, ce cinéma n'interroge pas le passé, ni la politique, ni les ruines de l'histoire. La critique sociale et l'opposition au régime franquiste sont quasi inexistantes. À de rares exceptions près, dont pourrait faire partie *Surcos* (1951) de Nieves Conde pour la charge politique – mais qui formellement se rapproche du film noir américain et de l'expressionnisme de Fritz Lang pour lequel Nieves Conde nourrissait une profonde admiration (pp. 174 à 178) – *Esa Pareja Feliz* de Bardem et Berlanga – film de la première génération de l'école de cinéma de l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, réalisé avec très peu de moyens mais au ton somme toute léger – et *Los Golfos* (1959) de Carlos Saura, deuxième génération de films du même Institut, réalisé également avec très peu de moyens, et qui au départ fut une expérience pédagogique avec pour objectif de proposer un nouveau schéma narratif proche du documentaire (p. 250 à 254). L'auteur souligne « *No es extraño, por tanto, que en este periodo no aparezca ninguna película con un contenido social tan importante como el de Surcos, y Esa pareja feliz. La oda realista lleva consigo el abandono de la crítica social.* ». Il précise que *Los Golfos* constitue une formidable exception, dont la recherche du réalisme est le véritable moteur du film. Expérience documentaire menée par une équipe de journalistes et photographes documentaires, basée sur l'improvisation pour pallier le manque de moyens, joué par des jeunes garçons de la vie réelle et non des acteurs, le film fut tourné en extérieurs, caméra à l'épaule, avec les lumières naturelles dans l'objectif partagé par Carlos Saura et son producteur Perez Portabella d'être le reflet de l'environnement social et politique. Présenté au Festival de Cannes, ce premier film de Carlos Saura reçut un formidable accueil (p. 54.)

déambulent et battent le pavé. Si leur habitat y est plus que précaire et humble, les personnages occupent pourtant réellement les lieux. Ils s’y retrouvent, y dorment, y rêvent, s’y réveillent, ils y meurent aussi parfois, et l’ensemble de ces lieux cinématographiques sont traversés d’espaces de passage, de haltes transitoires et aussi de contre-espaces hétérotopiques foisonnants. Il n’y a plus ni héros positif auquel s’identifier, ni réussite, Madrid est la capitale qui exclut et rejette vers les franges de la marginalité⁶⁵³ ou vers la ruralité radicale. Ce nouveau modèle présente un visage bien moins aimable de la version capitaliste de la dictature, elle met en lumière ce qui d’ordinaire se camouffle et se tient loin des catégories aisées.

Ainsi, d’un côté se déploie un cinéma qui tend vers le mirage américain des villes verticales et des femmes séduisantes, proche du star système américain dont le modèle, largement défaillant, est pourtant déjà sur le déclin aux États-Unis. « *Comme si tout pouvait finir en chansons*⁶⁵⁴ », ce cinéma offre une abondance de formes urbaines et féminines qui nous délivrent du réel. Avec l’humour grinçant qui le caractérise, Manuel Vázquez Montalbán voit dans la séduction des formes féminines si rebondies une forme d’indigestion, à tout le moins le signe d’une satiété qui répondrait à la situation de famine de la population masculine après la guerre⁶⁵⁵. Cinéma qui se veut proche du rêve américain, les trois films du corpus relèvent d’un cinéma sur papier glacé et sans vie puisque personne n’habite réellement dans cette splendide et riche capitale⁶⁵⁶.

De l’autre côté, émerge un cinéma nouveau qui cherche son langage, un cinéma qui déchante dans un monde qui se désenchante. Il nous ramène à une vie dans laquelle les rêves, opiniâtres, semblent se briser sous le poids d’une réalité écrasante, mais existent. La star tombe de son piédestal et, comme l’analyse Jacques Darriulat⁶⁵⁷, la figure par excellence de cette chute

⁶⁵³ DE LA FUENTE, Manuel – *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*– Paris, Éditions Atlande, 2014, p. 94.

⁶⁵⁴ L’expression empruntée au philosophe Levinas, in France Culture, émission *les Chemins de la philosophie*, présentée par Adèle Van Reeth sur « Comment faire face, Levinas », entretien avec le cinéaste Luc Dardenne sur « Comment filmer l’impossibilité de tuer ? », le 7.02.2019.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/comment-faire-face-levinas-44-dans-lobjectif-de-luc-dardenne>

⁶⁵⁵ Manuel Vázquez Montalbán précise: «*Salvo la excepción de erotismo de Gilda (...) las hembras cinematográficas que pasaron a ocupar un lugar preferente en las imagerías de los adultos (...) fueron abultados seres que traducían la aspiración de la mujer neumática profetizada por Aldous Huxley en Mundo feliz.* », in *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Delbolsillo, 2003, p. 105.

⁶⁵⁶ Exception fait de *Las Muchachas de Azul*, film dans lequel on voit les pensionnaires de la pension de famille.

⁶⁵⁷ DARRIULAT, Jacques – « *La star, la Vivante et le Sans pourquoi* » - Cours de philosophie mis en ligne, ouverts à tous.

<http://www.jdarriulat.net> – Mis en ligne le 3.01.2016- conférence prononcée à Cahors le 10 octobre 2015, dans le cadre du festival Cinédélites. L’auteur cite l’exemple de « *la bombe suédoise Anita Ekberg, Sylvia la star* », variante de la chute de la star de cinéma qu’il analyse comme suit : « *Le cinéma à la recherche de sa propre vérité,*

mémorable est *Sylvia-la star* (Anita Ekberg), qui dans *La Dolce vita* (1960) de Federico Fellini, passe de la star adulée par un pauvre hère de journaliste raté, à la star abîmée par une cinglante paire de gifles administrée par son amant au petit matin, au sortir de la fête. « La estrella estrellada » en quelque sorte de chute et fin de l'étoile filante. D'ailleurs, dans ces trois films réalistes, force est de constater que les femmes ne tiennent pas la tête d'affiche.

Coincés dans une vie écrasée et une réalité sans issue, avec ces films de la veine du réalisme espagnol nous voici également de retour dans des hétérotopies, ces contre-espaces qui rendent le temps palpable. Grâce à cette dimension temporelle dans laquelle les héros sont mortels, l'amour retrouve sa qualité de refuge des tentations stériles, la ville sa misère féconde, la tauromachie sa sauvagerie jubilatoire. Enfin, le séjour dans un village de pêcheurs catalans devient la suspension momentanée et joyeuse de la guerre nucléaire. Grâce aux hétérotopies qui les animent, ces trois films réalistes font du rêve et du désir individuel de chacun des héros le mouvement interne des films. La fin n'y est pas heureuse ou pas entièrement, qu'importe, le temps d'une aventure cinématographique, les personnages auront néanmoins fait corps avec l'ensemble des espaces traversés, corps aussi avec eux-mêmes, corps avec le risque de vivre. Pour reprendre une expression de Jacques Darriulat :

« Il n'y aura pas une image qui ne fasse sentir la perte irrémédiable de l'or du présent⁶⁵⁸. »

1. *Esa pareja feliz* (1951) versus *Las Muchachas de Azul* (1957) : croire à tout ce qui sonne faux

À six ans d'écart, ces deux films traitent de la perspective de consommer inlassablement pour surmonter ses frustrations et connaître enfin le bonheur. *Esa pareja feliz*, premier film de Bardem et Berlanga constitue le négatif cinématographique du film réalisé par Pedro Lazaga, six ans plus tard. Dans celui de P. Lazaga, des jeunes vendeuses célibataires sont immergées dans l'abondance d'un grand magasin, métaphore de la future vie domestique dans la perspective de laquelle elles courent à la recherche de l'amour. Dans celui de Bardem-Berlanga, le jeune couple de Juan et Carmen, de condition très modeste, connaît les jours difficiles d'un travail précaire et mal payé, d'une vie privée d'espace, dans un logement exigu et collectif d'une « corrala », au cœur des quartiers anciens et pauvres de Madrid. Ils ne goûtent ni de près

s'emploiera désormais à dénoncer le mensonge des stars : pour leur donner la beauté périssable de la vie, plus belle encore que celle des dieux et des Immortels, le cinéma, dans ce qu'il a de plus grand, s'acharnera à détruire le mythe de la star (...) Il faudrait ici évoquer toute une poétique cinématographique qui a su rendre vivante, humaine et mortelle cette nouvelle image de la beauté. »

⁶⁵⁸ DARRIULAT, Jacques, – « La star, la Vivante et le Sans pourquoi », *Op. Cit.*

ni de loin le bonheur de l'opulence. Électricien de plateau de cinéma, Juan doit quitter son travail après l'interruption du tournage dû à l'accident au cours duquel l'héroïne du film historique en carton-pâte est passée de l'autre côté du décor. Pour s'extraire de sa condition professionnelle étreinte, il suit alors une formation d'ingénieur par correspondance. Elle est couturière dans un atelier de réparation. Lui sait fort bien que la croyance à une vie meilleure tirée du simple fait de vivre en couple et de s'aimer est un cliché de cinéma. Elle, encline au rêve éveillé, croit aux coups du sort et participe au concours publicitaire organisé par les savons Florit, qui promet aux gagnants « *un jour heureux pour un couple heureux* ». Ensemble, les voici conviés à profiter de cette journée sous le label de la marque. Une voiture de luxe les conduit alors à travers Madrid pour y acheter tout ce qu'ils pourraient désirer. La marque leur offre ainsi une assurance décès, une paire d'escarpins qui font souffrir Carmen, un fusil de chasse sous-marin, un déjeuner dans un restaurant de luxe, un spectacle dans un cabaret.

Le film de Bardem-Berlanga condense tous les éléments contraires au film de Pedro Lazaga. Il commence par la rencontre du jeune couple dans un contre-espace qui suspend le temps puis l'étire le long d'une journée et d'une nuit. La foire et la grande roue composent cette hétérotopie si poétique qui crée un nouvel espace à deux, une rencontre. Ils font connaissance des heures durant sur la grande roue d'où l'on peut contempler Madrid de haut : « *D'ici, on se sent le maître de la ville* ». La roue tombe en panne et dans la nuit, les voilà qui frissonnent et se rapprochent au point que le contre-plan suivant nous les montre en plongée, sortant déjà mariés de l'église, alors que Juan ne voulait sous aucun prétexte passer l'alliance à son doigt. Plus tard, leur querelle de couple s'étend et se répand à l'étage avec l'irruption de voisins plus âgés venus leur prêter main forte. Le logement exigu et en crise aiguë devient un océan de cris. La scène de ménage prend alors les allures d'une danse à quatre où les couples se défont et se recomposent : les deux femmes ensemble, les deux hommes ensemble, manière de montrer un mille-feuille de scènes de ménage à travers deux générations dont la puissance des cris ne saurait remettre en cause l'existence du couple. Sur ces entrefaites, un représentant des savons Florit vient annoncer au couple qu'il a été élu « *couple du bonheur* » ; le programme commence le lendemain.

Le film se structure alors autour d'une série de stéréotypes de ce bonheur publicitaire de consommation, immédiatement désamorçés par l'humour et l'ironie des deux réalisateurs, corédacteurs du scénario. La voiture et le restaurant de luxe, le cinéma, le cabaret, l'ensemble

des espaces présentés comme ceux du rêve sont dénoncés comme autant d'attrape-nigauds auxquels le jeune couple ne se laissera pas prendre.

Pour ce faire, le réel déborde et annule systématiquement tous les éléments du rêve éveillé. Juan utilise la voiture de luxe pour aller récupérer des métrages de pellicule à vendre en contrebande, ce qui lui vaudra un accident et un détour au commissariat. Le spectacle au cabaret renvoie au couple en miroir une mise en scène qui représente les heureux gagnants d'un concours publicitaire. Quant à l'espace du cinéma lui-même, il délivre au couple des paquets de promesses et de bonheur qui ne valent que sur la toile, toile sur laquelle de surcroît les baisers sont censurés. Le cinéma fait dès lors l'objet d'une métafiction dans laquelle Bardem et Berlanga règlent son compte à la veine des grandes productions historiques en carton-pâte qui font florès en Espagne, si à contretemps⁶⁵⁹. Ce que souligne Carlos Heredero pour qui *Esa pareja feliz* est un film fondateur dans l'histoire du cinéma espagnol :

Como tronco común del que surgen después las trayectorias divergentes de Bardem y Berlanga, esta obra revuelta contra el pasado y anuncio de un nuevo cine se erige como la primera reacción plenamente consciente y explícita contra «el estado de las cosas» en la producción nacional que le precede⁶⁶⁰.

De fait, l'historien voit dans *Esa pareja feliz* l'expression de la veine néoréaliste italienne, avec une caméra qui se tourne délibérément vers la vie quotidienne, les problèmes, les espoirs et les frustrations d'un petit couple d'Espagnols, coincés dans l'indigence de rêves trompeurs qui sont autant de subterfuges pour tenter d'échapper à une vie sans perspectives⁶⁶¹. Lorsque Madrid y apparaît comme une ville habitée, elle est l'espace en noir et blanc d'une vie étroite et prête à se désenchanter. Quand, dans la perspective publicitaire, Madrid figure comme une ville de rêve, ample et aisée, alors la capitale se déploie comme espace ample et luxueux où tout sonne faux. Contrairement à ce qu'il voit au cinéma à la fin de cette journée inédite, non seulement le couple se délestera de tous ces cadeaux providentiels, matérialisation des promesses stériles, mais il s'embrassera très longuement au milieu de la rue. Au premier plan de cette longue scène finale, Juan et Carmen distribuent leurs cadeaux aux nombreux nécessiteux assis sur les bancs publics, puis ils repartent main dans la main, en nous tournant le

⁶⁵⁹ HEREDERO, Carlos F.- *Las huellas del tiempo, Cine español 1951- 1961*- Valencia, Filmoteca 1993, p. 171.

⁶⁶⁰ HEREDERO, Carlos F.« Esa pareja feliz », *Antología crítica del cine español 1906-1995* – Madrid, Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.

⁶⁶¹ *IBID.*

dos. Nous voici projetés dans une des profondeurs de champ dont Berlanga avait le secret : la Torre de Madrid au loin, à peine entamée, est en pleine construction. Dans un long plan final rapproché, le couple s'embrasse, son baiser cache la Torre de Madrid, ce progrès urbain qui attend les spectateurs de Pedro Lazaga six ans plus tard. Tout se filmait dès lors en plongée du haut des puissantes tours. Au regard de *Las Muchachas de Azul*, *Esa pareja feliz* apparaît comme une analepse – ce qui se passe avant la fin de la construction de la Torre de Madrid – et comme une prolepse – ce qui advient après avec un mariage dorénavant présenté par Pedro Lazaga comme le sésame du bonheur parfait.

2. *Los Golfos* (1959) versus *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) : de l'autre côté de la capitale

Là encore, les deux films fonctionnent comme le miroir inversé l'un de l'autre. Il y a d'un côté le centre de la capitale, la verticalité urbaine, les jeunes femmes à la mode qui courent après l'amour, rencontrent leur fiancé, les couleurs foisonnantes, le mouvement, l'aisance, les grands logements individuels, bourgeois et confortables, les espaces de la finance et du luxe, la fluidité et l'abondance de l'argent, des lendemains qui chantent ; de l'autre, côté faubourgs et terrains vagues, les logements exigus, insalubres, les familles pauvres et entassées, la grande halle alimentaire – ventre immonde de la capitale où les ouvriers qui chargent et déchargent les marchandises transpirent comme des bêtes de somme –, une bande de jeunes hommes délinquants qui courent après l'argent et commettent un mauvais coup pour financer leur avenir, très compromis. Des jeunes garçons qui savent qu'aucune fille dans les bars ne les regardent⁶⁶². L'un est construit comme un long métrage de pure fiction, l'autre est réalisé à la manière d'un reportage, sur les traces de documentaires dont le scénario du film s'inspire par ailleurs⁶⁶³.

Le seul point commun des deux films tient à l'obsession de l'argent qui innerve l'un et l'autre. Avec R. J. Salvia, les jeunes femmes n'ont qu'à tendre la main pour le collecter, avec C. Saura, il faudra tuer et voler pour y accéder. Toute la division urbanistique et toute la

⁶⁶² DE LA FUENTE, Manuel – *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*– Op. Cit. p. 95.

⁶⁶³ *IBID.* p. 97. Carlos Saura déclare s'être inspiré des reportages journalistiques de Sueiro sur des événements et des situations réelles, vus et entendus. Il se rendit par ailleurs, sur place, pour prendre la mesure des lieux réels où s'étaient déroulés des faits réels.

discrimination sociale à l'œuvre dans le plan Bidagor, commentées par Zira Box Varela⁶⁶⁴, se jouent entre ces deux films qui présentent la particularité d'avoir été réalisés pratiquement au même moment, avec Madrid en ligne de mire. Dans l'un, tout est vu du centre de la capitale, dans l'autre l'angle de vue est extérieur à Madrid, et s'exerce dans l'ombre portée d'une capitale qui exclut les miséreux. La division sociale traduit la réalité d'une stratégie politique qui est, elle aussi, limpide. S'il s'agit bien dans les deux films de la première génération à n'avoir pas connu la guerre civile, en revanche la concomitance de ces films exprime le symptôme d'une guerre civile qui continue d'être à l'œuvre et de diviser la capitale et sa population. Résultat du « nettoyage » politique dont Madrid fit l'objet au lendemain de la victoire de Franco en 1939, le film de Carlos Saura met en scène, vingt ans plus tard, les fils et filles d'une immigration intérieure venue grossir les faubourgs et banlieues. Ils sont les descendants d'un lumpenprolétariat jugé dangereux, radicalement chassé du centre-ville pour avoir transformé Madrid en capitale rouge, livrée aux communistes. Ce sont les enfants des vaincus de la guerre civile, rejetés, mis au ban de la ville, de l'économie, de la vie. À l'écran, ces jeunes garçons que sont *Los Golfos – Les voyous* ressemblent à s'y méprendre aux « détritiques » dépeints par l'écrivain pro-franquiste Agustín de Foxá, envahissant le Madrid de la résistance républicaine, dans son roman *Madrid, de Corte a checa*, écrit en 1938 :

*La multitud invadía Madrid. Era una masa gris, sucia, gesticulante. Rostros y manos desconocidas que subían como lobos de los arrabales, de las casuchas de hojalata ya en los muros de yeso y cipreses -con olor a muerte en verano- cerca de las Sacramentales, en el borde corrompido del Manzanares. Mujerzuelas de Lavapiés y de Vallecas, obreros de Cuatro Caminos, estudiantes y burgueses insensatos*⁶⁶⁵.

⁶⁶⁴ BOX VARELA, Zira – *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo* – Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Madrid, 2008 – ISBN: 978-84-692- 0998 – 1.

Thèse En ligne :

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/8572/> - <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91725>

Zira Box Varela rend compte de la nature organiciste du plan « de ordenación de Madrid » confié à Bidagor en 1941 pour faire de Madrid la capitale de nouvel État franquiste. Pensée selon une analogie organique et anthropomorphiste, dans la hiérarchie supposée des organes du corps humain, la nouvelle capitale serait ordonnancée, hiérarchisée et érigée au regard de sa nouvelle destinée organique et impériale. « *Y las consignas a seguir serían las de una urbanización que ya no podía ser ni laica, ni liberal, ni internacional ; sino de servicio a Dios, a España y a su propio destino.* » écrit-elle p. 374. Madrid était en ligne de mire et représentait organiquement le nouvel État espagnol tout entier. Lorsqu'il deviendra chef de « *la Sección de urbanismo de la Dirección General de Arquitectura* », Bidagor aura donc la possibilité d'appliquer un programme qu'il avait déjà explicité lors de la première assemblée des architectes. L'auteur détaille : « *Su propuesta partía de la crítica lanzada contra la ciudad liberal, importación democrática que había sumido a las ciudades del país en un siglo de completa desintegración. Así, de igual forma que el Ejército había terminado con la invasión política, la nueva arquitectura sería la que terminaría con un siglo de liberalismo urbano.* », p. 372.

Zira Box Varela analyse également la portée d'une architecture déclinée en programme politique, emblème d'une idéologie fondée sur la discrimination politique et sociale.

⁶⁶⁵ De FOXÁ, Agustín – *Madrid de Corte a checa* – Madrid, Editorial de Prensa española, 1973, p. 53.

Une fois la victoire nationaliste acquise, toute une littérature d’ultra-droite appellera à bannir de la capitale cette masse grise, sale et gesticulante, fustigée par Agustín de Foxá⁶⁶⁶. Cette plèbe qui vient se répandre et menacer Madrid, est reprise en 1940 par l’écrivain phalangiste Tomás Borrás dans son roman *Checas de Madrid* et dont Zira Box Varela rapporte les propos : « *Aflúa el suburbio, madre de la miseria y el andrajo ; los barrios bajos vomitaban en el centro de la capital heces turbias, pasando por allí desde mujerzuelas y comadres, hasta tiznes de obreros de andamios, carreteros de faja y faca o huertanos del riego con agua de alcantarilla*⁶⁶⁷. » Propos, on le voit, qui assimile la population rejetée vers les franges urbaines à des rebus, des résidus de l’humanité, étrangers par nature à une capitale reconquise par les nationalistes, et qu’il conviendra à tout prix de mettre hors de la ville, comme le stipulait l’écrivain Edgar Neville d’un trait de plume acerbe, dès 1938 :

*Así lo hacía Edgar Neville (...) refiriéndose a «los elementos extranjerizantes» como factor culpable de los desvíos de la urbe. Eran «esas gentes de fuera que habían transportado, como gitanos, sus pueblos a tus alrededores, a Tetuán, a Vallecas, a Las Ventas, y con ellos su rencor y su envidia por tu pureza diáfana, por tu garbo y tu donaire», escribía Neville a Madrid. «Les había dado por llamarse también madrileños, pero no lo eran (...). Levantaremos murallas, Madrid, para que nos dejen en paz» (...) El enemigo político se transformaba en el otro invasor y extraño, en aquel que, al pervertir las esencias nacionales, quedaba despojado de su condición de madrileño*⁶⁶⁸.

Dans la typologie des espaces parcourus⁶⁶⁹, le film *Los Golfos* privilégie des lieux d’une compétition sociale écrasante : le marché de Legazpi, le grand stade de football Barnabéu et les arènes de la Plaza de toros de Vista Alegre. En revanche, Carlos Saura y réserve une place de

Ce roman du comte de Foxá et marquis d’Armendáriz a été écrit en 1938.

⁶⁶⁶ À ce propos, dans son ouvrage intitulé – *Los años del Madridgrado* – Madrid, Editorial Fórcola-Siglo XX, 2016, Fernando Castilllo-Cáceres, s’appuyant sur l’historien Santos Juliá Díaz rappelle l’objectif des directives sanitaires et politiques des années quarante, qui était de supprimer les quartiers populaires du centre de Madrid et ainsi d’éloigner du centre-ville la population ouvrière. Précisant p. 402 : “*Lo esencial era alejar una población que había participado activamente en unos acontecimientos que habían convertido Madrid en una ciudad odiada.*”

Ces espaces d’exclusion plus proches de la campagne que de la ville allaient se transformer durant la décennie des cinquante en un “*ceinturon de la misère*” entourant la capitale. « *Lugares hasta entonces más cerca del campo que de la Capital y que iban a convertirse en núcleos de población obrera y de miseria. Como apunta Santos Juliá, a lo largo de los años cuarenta a este conjunto se le comenzó a denominar “cinturón”.* », p. 403.

⁶⁶⁷ BORRÁS, Tomás – *Checas de Madrid* - (1939), p 21-22. In BOX VARELA, Zira – « La mirada sobre Madrid : Anticasticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata posguerra », in *Historia y Política* – ISSN : 1575-0361, núm. 27, Madrid, enero-junio (2012), p.149.

⁶⁶⁸ NEVILLE, Edgar - « *Madrid* », *Vértice*, 7-8, 1937/1938, cité par BOX Zira – « *La mirada sobre Madrid : Anti casticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata posguerra* », *Op. Cit.* p. 143-166.

⁶⁶⁹ L’enfilade de terrains vagues, les bords du fleuve, et la grande halle alimentaire des faubourgs de Madrid sont les régions de passage où les voyous sont en errance et battent le pavé ; les cafés, les bars un peu sélects du centre-ville, le grand stade de football Barnabéu et la grande arène de Madrid constituent les régions de haltes qui s’avèrent être hostiles aux jeunes garçons et in fine très dangereuses pour leur survie.

choix aux contre-espaces, tels que Michel Foucault les a définis. Non seulement Carlos Saura met sous les projecteurs ceux qui jusque-là étaient totalement exclus de l'image comme de l'espace public, mais les scènes consacrées à l'espace de l'arène, où le jeune Juan affronte la corne du taureau et apprend à devenir un *torero* professionnel, constituent le premier et magnifique univers hétérotopique du film qui enracine ces jeunes dans un ancrage hautement culturel. Puis, à contre-courant et comme en réponse au contre-espace du cimetière du film *Surcos – Déracinés* (1951) de Nieves Conde, Carlos Saura supprime le cimetière pour les voyous, signant là le comble du bannissement de la plèbe que le réalisateur porte à l'écran.

a. Descendre dans l'arène, l'hétérotopie de la transformation

Dans un contraste radical avec les jeunes femmes pimpantes de Rafael J. Salvia, qui un an auparavant sillonnaient l'asphalte d'une ville moderne, debout et confortable et à qui tout souriait, la bande de jeunes vauriens de Carlos Saura rampe au ras du sol de ce ceinturon de misère, dans la boue des cloaques. Très loin de l'urbain, du politique, de la culture. Pourtant, lorsque Juan apprend le métier de *torero* pour préparer sa première corrida professionnelle dans les arènes de la Plaza de Toros, Carlos Saura ouvre à l'écran ce que Michel Foucault désigne comme contre-espace de la transformation. Carlos Saura restitue alors non seulement la puissance imaginaire de cette utopie inscrite dans une profondeur spatiale et temporelle⁶⁷⁰, dans laquelle les gestes du garçon évoquent toute la gestuelle des passes des *toreros* devenus célèbres, la multiplicité des savoir-faire et des métiers liés à la tauromachie, et, à travers l'art de la tauromachie filmée dans une ampleur et une simplicité mythique, mais il rétablit aussi pleinement les jeunes « voyous » dans un ancrage culturel hautement hispanique. Il fait de cette racine culturelle espagnole le socle de l'appartenance, du rêve et d'un potentiel devenir dans lequel se projette à corps perdu toute la bande.

Une bande réellement solidaire ici. Peu importe dès lors qu'à la fin du film, ces jeunes marginalisés soient définitivement broyés par les logiques de l'écrasement social. Peu importe, à l'extrême, que la tauromachie soit aussi devenue ce marché inaccessible et industriel d'une corrida qui chasse l'autre. Demeurent, sous une lumière zénithale et aveuglante, ces plans

⁶⁷⁰ Ce qui rejoint la définition donnée par Michel Foucault à l'hétérotopie par l'oxymore de « l'utopie réalisée », dans « *Des espaces autres* », *Empan*, 2004/2 n° 54, p. 12 à 19.
En ligne : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-pages-12.htm>,

inoubliables et splendides⁶⁷¹ du rêve, de l'espoir, de la prise de risque de jeunes garçons exclus de tout qui sont capables de se saisir et de redonner vie à une racine et à une pratique culturelle espagnoles si profondes.

De manière bien éphémère sans doute, cette capacité de descendre dans l'arène est ce qui, grâce à la caméra de Carlos Saura et à son directeur de la photographie, les rend à un moment donné et mortels et vivants. Le long plan séquence qui suit le retour de la bande dans les terrains vagues est une longue scène panoramique accompagnée de la même mélodie de guitare que celle de l'arène. Cette séquence accompagne la nuit qui tombe sur cette infra-campagne, elle est le contre-reflet de la journée guillerette qui démarre au cœur de Madrid dans le film de R. J. Salvia.

b. Pas d'au-delà pour les voyous privés de cimetière

À l'heure de la mort, en revanche, la réalité rattrape la bande de jeunes et leur applique les règles d'airain de la politique de l'exclusion. Avec maestria, dans ce premier film⁶⁷² de 1959, Carlos Saura porte à l'écran et réduit la génération de jeunes exclus à ce à quoi l'ensemble du corps social les relègue : des détritiques. Pour échapper à la police, l'un d'eux – Paco – se faufile dans les égouts qui deviendront son ultime demeure. Le cadavre du jeune garçon sera recraché dans les champs en contrebas, quelques heures plus tard. Dans un registre noir et dramatique et le style « tranche de vie » d'une chronique de fait divers ordinaire, Carlos Saura dit en image que cette jeunesse n'a même plus de place au cimetière. Morte, la voici privée de ciel et d'au-delà, tout comme vivante elle a été sevrée de perspectives et de maison. Huit ans après le film *Surcos – Déracinés* (1951), dans lequel le phalangiste José Antonio Nieves Conde faisait du cimetière final un joli village arboré, bien ordonnancé et calme où le fils aîné des Pérez trouvait enfin une demeure pour l'éternité (alors qu'il aurait tant aimé la trouver de son vivant dans les quartiers pauvres et surpeuplés de Madrid), Carlos Saura annule purement et simplement cette hétérotopie du deuil et d'un refuge pour l'éternité dont les nouveaux délinquants urbains se voient désormais écartés. Si Madrid avait encore un cimetière, le terrain vague, lui, n'en compte plus aucun. « *Difficile de devenir quelqu'un ici* », annonce un des

⁶⁷¹ Pour ces images du film de Carlos Saura, hommage fut rendu en son temps à son directeur de la photographie, Juan Julio Baena, récompensé en 1962 par le prix « San Jorge de cinematografía », décerné par Radio Nacional de España (RNE).

⁶⁷² Très censuré en Espagne, *Los Golfos – les voyous* (1959) est le premier film de Carlos Saura. Il est présenté au Festival de Cannes en 1960 et nominé pour la Palme d'or, finalement décernée à Federico Fellini pour *La Dolce Vita* (1960).

jeunes garçons en début de film. La phrase donne le ton et sonne le glas d'une mort plus abjecte encore que la vie qui leur est réservée.

3. *Calabuch* (1956) versus *Vuelve San Valentín* (1962) : feux d'artifice contre bombes atomiques

Le générique de *Vuelve San Valentín* (1962) reprend des images d'actualité colorisées en rouge et s'achève sur un plan en quadrichromie d'une fusée missile intercontinentale que seule la porte du ciel est en mesure d'arrêter. Madrid s'ouvre alors en une belle plongée au-dessous de la nuée céleste d'où saint Valentin est envoyé pour un second voyage, destiné à rabibocher les couples et faire se rencontrer les âmes esseulées. Le générique de *Calabuch*⁶⁷³ se présente, lui, comme un équivalent des actualités du NO-DO dans une version américaine. Dans un trait d'humour qui raille ici la propagande américaine, le bulletin d'information démarre avec le lancement de la nouvelle, intitulée dans un parfait oxymore : « *Des armes pour la paix, le missile Marilyn* »⁶⁷⁴. La construction des plans de coupe successifs se décline sur la modulation d'une voix radiophonique, dont la signature sonore est très proche de celle du NO-DO espagnol. On y signale la disparition du professeur Hamilton, savant américain, père de la bombe atomique, huit jours après qu'il a quitté New York pour se rendre sur une base secrète en Méditerranée. L'ensemble des chancelleries du monde, inquiètes, lancent à cette occasion un avis de recherche. Le professeur Hamilton (l'acteur Edmund Gwenn est américain), savant convaincu du bien-fondé de ses recherches, fuit son laboratoire et les États-Unis après avoir pris conscience du malheur que ses découvertes préfigurent pour l'humanité. Il prend soin d'emporter ses armes et ses secrets et part se cacher dans un petit village espagnol où il se plaît infiniment car, dit-il :

— Ici les gens font ce qui leur plaît. Ici les gens ne se préoccupent ni d'être autrement qu'ils ne sont, ni de ce que les autres pensent. Chacun vit sa vie sans faire de mal aux autres. Ah ! si ce n'est pas là le bonheur, ça lui ressemble beaucoup, non ?

⁶⁷³ Calabuch est un petit village situé sur une presqu'île dans la province de Castellón, de la Communauté valencienne, qui a servi de décors extérieurs naturels pour ce film de Berlanga en 1955 et pour le *Cid Campeador* d'Anthony Mann, en 1960.

⁶⁷⁴ Le missile intercontinental à propulsion nucléaire baptisé dans le film *Marilyn*, est une référence directe à la première bombe atomique américaine qui fut baptisée *Rita Hayworth*, en mémoire du numéro de danse de l'actrice américaine sur une scène de cabaret, d'une très forte charge érotique, dans *Gilda* (1946), de Charles Vidor. « *La popularidad de la película fue tan grande que una expedición escaló los Andes, con el objetivo de enterrar una copia de esta película para transmitirla a la posteridad, y la bomba atómica experimental que cayó sobre el atolón de Bikini llevó el nombre de Gilda y la efigie de la protagonista.* », note Román Gubern dans *Historia del Cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 2001, p. 305.

Pris pour un vagabond lors de son arrivée, le professeur Hamilton, qui se fait passer pour un dénommé George, vivra un petit moment dans la prison du village : une prison dont le verrou de la porte se tire de l'intérieur ! À l'abri du monde et devenu très proche des habitants, George participe à la préparation de la fête du village, apprend aux villageois la théorie de la propulsion pour donner davantage de puissance et d'impact à leurs feux d'artifice et ainsi gagner le concours inter villages. Publiée dans le journal, la photo de George le fait alors repérer par le Pentagone qui dépêche sa flotte de guerre conduite par un navire amiral, pour récupérer le savant. On le voit, bien qu'il soit réalisé six ans après celui de Luis García Berlanga, il semblerait que le scénario du film de Fernando Palacios en soit le décalque inversé. *Vuelve San Valentín* corrige le tir d'une guerre atomique sur le point d'advenir, une guerre non plus confisquée par un scientifique qui prendrait conscience, comme dans le film de Berlanga, de son affreuse erreur, mais une guerre suspendue par décision divine au-dessus du ciel de Madrid. À la rusticité du village et des vrais visages des gens simples du cru, s'opposent les visages urbains et lisses de jeunes femmes sorties de magazines de modes. En passant de l'un à l'autre de ces visages, on a la sensation de n'être pas tout à fait dans le même pays.

Surtout, ce long métrage de Luis García Berlanga, très critiqué pour ne pas avoir eu la même charge d'ironie mordante que *Bienvenido Mister Marshall* (1952), a tout de même l'audace d'attribuer un visage à la bombe atomique. Dans *Calabuch*, l'arme de destruction massive, qui souffle tant de vies d'un seul coup, devient une découverte scientifique et un programme politique portés par les dirigeants du monde entier, comme en témoigne le générique des informations télévisées. La bombe est ici réclamée à cor et à cri, par tous les diplomates et dirigeants de la planète. De plus, à travers le visage de l'acteur américain Edmund Gwenn, Luis García Berlanga donne à l'arme le visage du père qui l'a conçue. Or, il se trouve que ce visage ressemble étrangement à celui de Dwight Eisenhower. Président américain réélu pour un second mandat en 1956, celui-ci s'est rendu lui aussi sur les bases secrètes américaines implantées au sud de la Méditerranée espagnole, qui sont mentionnées dans le film. C'est aussi ce président américain, ancien commandant suprême des forces alliées en Europe durant la Seconde Guerre mondiale, qui a fait de la course à l'armement nucléaire une de ses priorités, course ici suspendue le temps du film. Aussi est-il permis de penser que par un trait d'ironie dont il a le secret, Berlanga ait donné à la bombe le visage politique qui lui revient. On le voit, l'humour acide du cinéaste espagnol demeure à l'œuvre dans cette comédie à la portée poétique

reconnue⁶⁷⁵. Le réalisateur avait d'ailleurs fait appel à un scénariste de l'équipe de Federico Fellini – Ennio Flaiano⁶⁷⁶ – pour redonner un allant plus tonique à cette comédie sentimentale. Il réécrit en partie le scénario du film, réalisé en coproduction avec les Films Constellazione, et engage également deux célèbres acteurs italiens⁶⁷⁷. Il emprunte au style de Fellini un récit circulaire et parfois en boucle, pour les épisodes de contrebande notamment, une déambulation carnavalesque avec la corrida sur la plage et des spectateurs montés dans une barque, et la répétition d'un tournage de film avec des légionnaires romains. Berlanga parvient dans son film à conjuguer une dimension onirique et politique : la fusée est construite pour tirer des feux d'artifice qui inscriront le nom du village de Calabuch dans le ciel de la nuit espagnole. Cette scène n'est pas sans rappeler l'inscription du nom du général Franco dans le ciel de Madrid, dans la vapeur des moteurs à réaction des légions Condor, le jour du défilé de la victoire du 19 mai 1939.

Misère ou richesse, tels sont les deux termes d'une ligne de fracture politique qui divise la capitale et traverse le cinéma de la décennie. On se souviendra ici, bien sûr, de cette belle réplique dans *Surcos – Déracinés* (1951) de José Antonio Nieves Conde. À sa maîtresse qui lui demande de l'emmener au cinéma pour voir un film d'un genre « psychologique », Don Roque rétorque que la tendance du jour est dorénavant aux films néoréalistes, qu'il définit comme relevant : « *Eh bien ! Des problèmes sociaux, des gens de voisinage* ». Ce à quoi la jeune maîtresse répond :

« *J'ignore pourquoi on aime tant montrer la misère alors que la vie des millionnaires est si jolie.* »

Dans la veine du nouveau cinéma espagnol des films de Bardem, Berlanga et Saura, proche du réalisme, la misère géographique, spatiale, sociale et économique est le terreau de

⁶⁷⁵ LLORENÇ, Esteve – « *Calabuch, Luis G. Berlanga, 1956 (España – Italia)* » – *Antología crítica del cine español 1906-1995 – Op. Cit.* Esteve Llorenç rappelle l'étonnement suscité par le fait de voir un film sans critique aucune à l'encontre de la figure du curé et du « guardia civil », après les Conservations de Salamanque. Néanmoins, il souligne la reconnaissance d'une puissance imaginaire authentique. Par ailleurs, *Calabuch* fut également le plus gros succès cinématographique de Berlanga en Espagne, le film resta quarante-deux jours à l'écran dans les salles madrilènes et reçut le prix de la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC) au Festival de Venise, en septembre 1956.

⁶⁷⁶ Ennio Flaiano fut le scénariste de Fellini pour *I Vitelloni – Los inútiles* (1953) ; *La Strada* (1954) ; puis après 1956, *Le notti di Cabiria – Las noches de Cabiria* (1957) – *La dolce vita* (1960) et *Otto y mezzo – Ocho y medio* (1963), films rappelés dans la présentation de Filmoteca Sant Joan d'Alacant.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vJMN3LHcdDU>

⁶⁷⁷ *IBID.* Il s'agit de Franco Fabrizzi, qui interprète le rôle de El Langosta, qui fait de la contrebande et partage la prison avec George, et de Valentina Cortese dans le rôle de l'institutrice Eloïsa.

contre-espaces hétérotopiques, que les héros investissent et dans lesquels leurs rêves et désirs peuvent palpiter un moment. Dans ce courant, les personnages sont animés par un héritage culturel très puissant⁶⁷⁸. Dans les films produits par José Luis Dibildos et Pedro Masó, Madrid est traversée de part en part par des flux d'échanges constants, mais personne ne vit, ne rêve, ne prend le moindre risque dans la capitale telle qu'elle se déploie à l'écran. Elle devient la capitale des non-lieux, au sens donné par Marc Augé, qui caractérisent ce que le penseur appelle la « sur-modernité » :

Multiplication de ce que nous appellerons non-lieux, par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de la culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroport) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux⁶⁷⁹.

Tous ces lieux de facture très internationale, auxquels s'ajoutent les grands hôtels, les places financières, les postes de télévision, qui se ressemblent d'un pays à l'autre et qui

⁶⁷⁸ Bien avant ce nouveau cinéma espagnol de l'aile gauche, il est à noter que dans les films des phalangistes Nieves Conde et Edgar Neville qui ont la prétention de dénoncer l'aspect corrompu de la ville, les hétérotopies fécondes dont le concept a été élaboré par Michel Foucault, sont déjà au rendez-vous. Dans *Surcos – Déracinés* (1951) de Nieves Conde, le cimetière accueille la dépouille du fils égaré dans la capitale, un fils qui s'est perdu dans sa fréquentation avec les voyous et son active participation aux trafics illicites. Lorsque le père décide de repartir au village avec toute la famille, ils viennent se recueillir sur cette dernière demeure pour le fils aîné, excentrée en effet, où chacun « trouve sa petite boîte pour sa petite dépouille », comme l'écrit Michel Foucault à propos du cimetière. Cette « autre ville » que mentionne le penseur, apparaît soignée, ordonnée selon des plans rectilignes, propre et fleurie, eu égard à la confusion et aux désordres urbains incessants dans la ville des vivants. La ville des morts est arborée, elle donne sur le plein ciel, elle est traversée par le soleil et le vent quand la ville des vivants pue, manque de tout et écrase toute bienveillance et toute honnêteté. La ville des morts donne une existence paisible, refusée aux vivants. Chez Nieves Conde, trois strates composent le chaos de la capitale : le centre-ville, dent creuse d'habitations collectives de « corralas » dans les vieux quartiers insalubres de Madrid, les quartiers périphériques des usines, des trafics, laissés à la main de « parrains » et malfrats qui y font la loi, et la foire avec sa maisonnette de quatre sous où vivent paisiblement un père, sa fille d'une blondeur contrastive avec les brunes fatales de la ville, et où trouve refuge le plus jeune des fils des Perez. Situé en bordure extérieure de la capitale, cet espace intermédiaire entre la ville et les terrains vagues joue le rôle de l'Arcadie humble mais heureuse, proche du modèle idéologique et champêtre qui seul peut racheter l'âme humaine dans l'idéologie phalangiste.

Dans *El último caballo – Le dernier cheval* (1950) de Edgar Neville, on retrouve cette opposition radicale entre l'espace urbain, moderne, qui brille de tous ses feux sur la Gran Vía et l'Arcadie champêtre et heureuse, revers de la ville honnie et babylonienne. Un cheval assure le lien entre ces deux espaces et ces deux vies. À la suite d'une traversée épique de la ville avec le cheval de son service militaire, qu'il sauve de l'abattoir, le héros finit par tourner le dos à l'espace urbain trépidant autant qu'à une première fiancée, vénale, pour partir en carriole vers une vie simple, vraie, au contact de la terre, dans les plaines de Castille.

Dans *Felices pascuas – Bonnes fêtes de Pâques* (1954) de José Antonio Bardem, l'utopie de la loterie de Noël sur laquelle s'ouvre le film et que vient de gagner un père de famille modeste métamorphose ce lot en un agneau à cause de l'erreur commise par son épouse qui a malencontreusement échangé le ticket contre l'animal. L'agneau, qui s'échappe de justesse de la casserole dans laquelle la famille décide de le cuisiner pour Noël, est le fil conducteur qui structure une course folle à travers tout un Madrid central et très populaire, aux antipodes de la modernité des films de Pedro Lazaga, Rafael J. Salvia, et de Fernando Palacios.

⁶⁷⁹ AUGÉ, Marc – *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* – Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 48.

gomment toute identité culturelle spécifique, occupent déjà le devant de la scène dans les trois films du corpus. Marc Augé souligne également que ce qui différencie fondamentalement un lieu habité d'un non-lieu, ce sont la solitude et l'absence de solidarité. Dans *Los Golfos*, en dépit de la misère, la solidarité de bande se tisse autour d'un projet commun, dans *Esa pareja feliz* le couple est plus uni que jamais, une fois les cadeaux publicitaires éparpillés, dans *Calabuch*, le village entier fait corps autour de George pour le protéger et le garder. L'analyse de Marc Augé éclaire les relations très plastifiées qui caractérisent les trois comédies à l'eau de rose de notre corpus, dans lesquelles et contrairement à ce qu'en a dit la critique, il n'existe aucune espèce de solidarité, comme nous le verrons plus tard. « *L'espace de non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation mais solitude et similitude*⁶⁸⁰ », écrit Marc Augé qui complète son analyse en insistant sur le fait que ces non-lieux sont de surcroît producteurs d'images (publicitaires, entre autres) qui font système, façonnent un monde de consommation que chacun peut faire sien et impliquent une loi commune : « *Faire comme les autres pour être soi*⁶⁸¹. » Or, cette quête de similitude identitaire est précisément ce qui caractérise les personnages des films produits par Dibildos et Masó.

La coexistence de ces films qui fonctionnent comme des parfaits doublons d'opposition est troublante. D'autant que, selon Carlos Heredero, Agata film et Asturias Films, les deux enseignes de production des films du corpus, produisent sous le contrôle de l'Opus Dei, avec les maisons PECSA et Procusa. Ce sont, écrit-il, « *les maisons de production les plus caractéristiques de la modernisation dans laquelle se lance le cinéma espagnol après le coup de fouet critique des conversations de Salamanque* ». Elles pourraient avoir représenté « *la droite de Salamanque* » dans le domaine de la production, avance l'auteur⁶⁸². Comme si, d'une certaine manière, les comédies à l'eau de rose de Dibildos et Masó avaient permis de corriger à l'écran ce surplus de misère noire alors que – comme le faisait dire Nieves Conde à la maîtresse de Don Roque – « *la vie des riches est si jolie.* »

Aussi, *a contrario* des films réalistes, l'absence totale de contre-espaces imaginaires dans la capitale mise en scène dans les trois films du corpus, qui a révélé l'absence délibérée

⁶⁸⁰ *IBID.* p. 130.

⁶⁸¹ *IBID.* P. 133.

⁶⁸² HEREDERO, Carlos - *Las huellas del tiempo, Cine español 1951-1961 – Op. Cit.* p. 84.

du temps, de la culture, de la mémoire dans ces trois fictions, manifeste sans doute une volonté d'effacer une autre mémoire ou, à tout le moins, relève d'une volonté d'organiser l'oubli. Il nous faut dès lors reprendre la rhétorique filmique de ces trois comédies et la relire à partir de l'idée d'une écriture palimpseste qui, selon le concept de Nancy Berthier, a traduit, en son temps, l'intention d'effacement « mémoricide » dans les stratégies d'images afin d'imposer la rhétorique de la victoire nationaliste et d'effacer durablement la présence et la mémoire même de l'ennemi républicain. Dans le cas qui nous préoccupe, il s'agirait de garantir l'effacement de toute trace de cet ennemi dans les images de l'espace urbain de la capitale. L'enjeu serait alors d'assurer la prise, l'emprise et la victoire politique permanente sur la conquête de Madrid. À l'aune de ce prisme, au cœur des trois films de fiction se dessinent les contours d'une autre capitale, laissant apparaître les références phalangistes et franquistes des grandes trajectoires de 1939, celles des documentaires de *La liberación de Madrid* et du *Gran desfile de la Victoria*. Sous le vernis d'un imaginaire d'une facture incontestablement américaine, l'analyse de cette écriture palimpseste pourrait faire émerger peu à peu des matrices filmiques très proches de la propagande du primo franquisme.

CHAPITRE 8. TROIS COMÉDIES A L'EAU DE ROSE TRUFFÉES DE PROPAGANDE FRANQUISTE

Si, dans les trois comédies espagnoles, Madrid est une capitale dans laquelle on marche incessamment, les jeunes héroïnes arpentaient tout au long l'axe quasiment exclusif de la Gran Vía, puis de la Castellana et de Cibeles-Alcalá. Cette trajectoire est particulièrement frappante dans *Las chicas de la Cruz Roja* ; or, cette insistance n'est pas sans réveiller l'existence d'une autre trajectoire qui en son temps a énoncé une autre capitale. Si, dans le film de Rafael J. Salvia, la trajectoire n'est jamais exprimée, c'est-à-dire si les espaces traversés ne sont jamais nommés, elle se déroule pourtant à la manière dont Michel de Certeau l'analyse dans *L'invention du quotidien*⁶⁸³. Les noms des artères, des Paseos, des Vía et des rues parcourus à l'écran ne sont pas cités. Or, les noms d'aujourd'hui ne sont pas ceux que ces lieux portaient en 1958. Dès 1939, en effet, ceux-ci furent tous rebaptisés à l'issue de la prise de Madrid par les militaires nationalistes : La Castellana devint alors l'*Avenida del Generalísimo* et la Gran Vía prit à son tour, en novembre 1939, le nom de *Avenida Jose Antonio Primo de Rivera*, après que le cortège de la dépouille du chef de la Phalange, exhumée à Séville, eut traversé Madrid et transformé alors l'avenue, honnie par les nationalistes, en colonne vertébrale du fondement idéologique du primo franquisme. Dans les trois films du corpus, Madrid se condense autour d'un seul axe : Gran Vía, la Castellana, Cibeles et Alcalá, véritable aimant urbain dont la puissance s'exerce sur les personnages, sur la circulation, ramasse la totalité de la ville et la rive à une indéboulonnable attraction. Avec les noms, l'acte d'énonciation est limpide et fait de la trajectoire choisie cet axe qui réactualise une fois encore la ville comme le théâtre urbain de la victoire franquiste. Vingt ans plus tard, Madrid demeure le théâtre permanent de la célébration de sa conquête active et traversante.

Or, dans les films du corpus, si la marche est obsessionnelle, elle se fige tant elle est itérative. Michel de Certeau éclaire ce paradoxe lorsqu'il écrit : « *Les relations du sens de la marche avec le sens des mots situent deux sortes de mouvement apparemment contraires, l'un d'extériorité (marcher, c'est se mettre dehors), l'autre, intérieur (une mobilité sous la stabilité*

⁶⁸³ DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre - *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire* - Paris, Éditions Folio Gallimard, 1994, p. 156, 157.

*du signifiant*⁶⁸⁴. » Ainsi, ce mouvement et cette course folle qui se confondent aisément avec l'idée de liberté, se produisent en réalité ici sous la rigidité des signifiants. Aussi, dans ces comédies à forte tonalité américaine, l'ensemble des personnages courent, se promènent et se retrouvent inlassablement et exclusivement à l'ombre des deux « grands hommes », du moins de leurs noms qui composent le présent dictatorial et l'actualité fasciste de l'Espagne encore en 1957, 1958 et 1962. Cette même rigidité des signifiants acquiert une puissance de propagande politique dont ces artères imbibent et colorent en sourdine les trois films du corpus.

Les événements dont ces artères furent le témoin autorisent à penser et à établir ce lien d'intimité politique au cœur d'un film de fiction pourtant destiné à divertir le grand public. Les noms choisis et donnés à ces axes essentiels après la victoire des nationalistes en 1939 ne relèvent en effet pas d'un simple acte de marquage urbain. Ces deux artères furent aussi les deux trajectoires urbaines majeures de cette victoire, celles où la guerre civile espagnole prit fin, celles aussi où Madrid vaincue fut conquise et célébrée comme telle aux yeux du monde. Les deux artères matérialisèrent les espaces urbains de deux événements prédominants liés à la victoire franquiste : la libération de Madrid, le 28 mars 1939, puis le grand défilé militaire organisé le 19 mai 1939. Chacun de ces deux événements donna lieu par ailleurs à des documentaires de propagande particulièrement marquants, diffusés le lendemain même dans toutes les salles de cinéma de grandes villes d'Espagne, puis repassés à l'envi chaque année à la date anniversaire, précédant la diffusion de tous les longs métrages dans les salles de cinéma, puis vers la fin des années cinquante à la télévision. Ils devinrent dès lors des actes de commémoration forts jusqu'à la fin du franquisme. Événements militaires d'abord, puis événements historiques, événements politiques enfin, ces artères parcourues en tous sens par les quatre demoiselles de la Cruz Roja sont les espaces de la mémoire vive du franquisme et de sa perpétuelle commémoration.

Un même défilé, vingt ans plus tard

Si Madrid s'impose en qualité de personnage dans les films du corpus, ce n'est donc ni sur le plan géographique ni sur le plan cinématographique mais bien sur le plan politique. Cette envergure de personnage est loin de correspondre au propos grand public et divertissant affiché

⁶⁸⁴DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre - *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire-Op. Cit.* p. 156.

par ces fictions, il conviendra dès lors d'examiner précisément de quelle façon la capitale présente ici l'étoffe d'un personnage politique, et en quoi ce processus consiste précisément. Thierry Jousse écrivait que « *L'espace n'est pas un personnage, mais seulement un décor*⁶⁸⁵ » et, à première vue, cette assertion paraît s'ajuster parfaitement au long métrage de 1958. Pas plus dans *Las chicas de la Cruz Roja* que dans les deux autres comédies à l'eau de rose, Madrid ne tient le rôle d'un personnage sur le plan cinématographique, au sens où la capitale n'y est pas ici un espace diégétique⁶⁸⁶, tel que défini par André Gardie⁶⁸⁷ et explicité par Jacques Lévy

⁶⁸⁵ JOUSSE, Thierry ; PAQUOT, Thierry – *La ville au cinéma* – Paris, Encyclopédie, Éditions Cahiers du Cinéma, 2005. À ce propos, voir également Jacques Lévy, dans son article « *De l'espace au cinéma* ». Il explicite cette notion très restreinte d'espace diégétique qui prive la ville de sa dimension de personnage : « *Ainsi, l'espace diégétique ne joue pas comme environnement, c'est-à-dire comme un élément actif comparable à celui des personnages, mais simplement comme un contexte tenu à distance, dont la contribution au récit sera cantonnée à une position de contenant qui rend l'action crédible* », In - *Annales de géographie* - Paris, Armand Colin, 2013/6 n° 69, p. 689 à 711, p. 698.

En ligne : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>

⁶⁸⁶ Pour mieux cerner l'importance de l'espace diégétique dans ses écarts avec l'espace narratif ou dans son rôle d'axe pivot du film lui-même, qu'il nous soit permis de citer d'une part le film matriciel par excellence de cet espace, *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, dans lequel la pulsation géographique urbaine scande l'action qui peu à peu se dessine entre l'espace intime du sommeil et l'espace urbain de la circulation, celui du repos des corps, à l'arrêt, et le mouvement sans fin de la mécanisation industrielle. Nous pensons également au film expressionniste de Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari* (1920), dans lequel la menace de la ville surplombe toute l'action narrative et semble presque la conduire de manière aveugle ; le film a d'ailleurs fortement inspiré Charles Laughton dans *The Night of the Hunter – La Nuit du Chasseur* (1955), dont les paysages, les prises de vue des cours d'eau, les maisons et les angles obtus des espaces traversés, le jeu des valeurs du noir et du blanc conduisent, au sens où ils l'anticipent, le précèdent, l'annoncent et surplombent ou bien encore rappellent le récit des exactions d'un pasteur désaxé qui assassine une femme et poursuit ses enfants pour récupérer de l'argent caché. La force de l'espace environnemental du film présage le danger et la jonction qui sera faite entre le miroitement du soleil sur des berges et le fond du lac où sera vu et récupéré le cadavre d'une femme, le toit de la chambre où se produira le meurtre et le toit de l'église où se déroulera la cérémonie de l'enterrement avec les jeux de lumière de la lampe ou du soleil. Dans *Germania anno zero – Allemagne année zéro*, de Roberto Rossellini, 1948, les ruines de Berlin, parcourues par un tout jeune garçon à la recherche de nouveaux enfants et amis dans le quartier, à l'issue de mois de bombardements, auront raison de sa recherche, de son espoir, de sa jeunesse. La ville en ruine plie littéralement le jeune garçon qui se suicide en se jetant dans le vide d'un monde dont les ruines écroulent le futur. Espace totalement environnemental, personnage plein et entier que celui de ce Berlin, filmé dans une perspective d'autant plus politique dans sa manière de barrer les destins à la nouvelle génération. Les ruines berlinoises du film de Rossellini font écho aux ruines qui furent les éléments historiques et urbains promus par les idéologies fascistes de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne pour célébrer et valoriser la destruction par la guerre d'un ancien monde afin d'ériger celui de la nouvelle « Race », dont on connaît ici l'issue. Ainsi, dans ce film, même détruit par les alliés, l'espace urbain du III^e Reich continue-t-il de vivre et de faire des victimes. Plus proche de notre univers, dans *Killers' Kiss – Le baiser du tueur* (1955) de Stanley Kubrick, la géographie new-yorkaise qui se scinde entre la gare centrale du centre-ville, lieu des espoirs-attentes-départs et les grands hangars périphériques des docks portuaires de New York met en évidence une force contraire et permanente qui mue la mégapole en une logique centripète et centrifuge. Le centre-ville est une promesse d'éloignement, la périphérie aimante. Elle rapproche et disjoint dans un même mouvement tous les personnages et contrevient à tous les désirs suscités et récits nés dans l'espace urbain.

⁶⁸⁷ GARDIES, André - *L'Espace au cinéma* - Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

: un espace « *qui construit le film comme réalité indépendante du récit*⁶⁸⁸ ». Dans les films du corpus, la capitale ne présente en effet pas de personnalité propre dans la mesure où sa réalité géographique surdéterminerait le récit, tout en lui échappant sans cesse. L'espace de la ville a tout l'air de se définir au contraire bien sagement comme une « *spatialité spécifique des personnages, qui contribue à donner corps au récit (...) un cadre pour l'action, qui n'a de sens que par l'action*⁶⁸⁹. » Et de fait, la trame narrative colle irrémédiablement aux seules deux artères qui composent le décor urbain. L'action, qui consiste ici à marcher sans cesse, vient s'y enrouler et s'y dérouler. C'est à ce moment précis que la capitale devient à l'écran ce personnage d'envergure politique. Cette déambulation itérative dans une géographie si restrictive de Madrid n'a de sens que dans et par la réminiscence d'un espace antérieur qui la sous-tend. Elle relève d'un génie des lieux dont la puissance aspire tout ce qui s'y passe. L'espace urbain des trajectoires devient dans les films du corpus un espace proprement politique auquel la puissance des événements antérieurs confère cette aimantation, et qu'elle fige dans un principe de commencement et de recommencement sans fin.

Une écriture palimpseste pour une hybridation politique

Ce sont en effet les références aux images du moment princeps du régime franquiste qui viennent s'incruster dans les plans cinématographiques de la fiction de 1958. La trajectoire reprise ici représente le point culminant de la conquête et de la victoire du général Franco en 1939, que les documentaires de propagande ont construites dans une dimension mythique de croisade et de salvation de la capitale, par le glaive et les canons des nationalistes. On le voit, le choix des deux axes majeurs de la trajectoire parcourue joue le rôle d'un dispositif actif comparable à celui d'un personnage dont la contribution au récit n'est plus seulement celle « *d'un contenant qui rend l'action crédible* », mais bien celle d'un élément performatif qui détermine la construction, l'action et toute la mobilité des trois fictions. Et c'est bien cette inclusion du moment princeps du régime dans des films de fiction qui transforme Madrid en personnage politique. En effet, ces images matricielles ont conféré à la capitale, en 1939, le statut de point d'ancrage du récit nationaliste, celui d'une guerre qui a écrasé une résistance républicaine longue et âpre. Vingt ans plus tard, Madrid au cinéma semble toujours être l'enjeu

⁶⁸⁸ LEVY Jacques - *De l'espace au cinéma - Op. Cit.* p. 690, 691.

⁶⁸⁹ *IBID.*

de cette victoire, et faire l'objet d'un ardent désir, frustré par une résistance populaire trois années durant. En 1939, la capitale était prise d'assaut et conquise par les militaires et les soldats dans les documentaires de propagande ; en 1958, la voici à nouveau prise d'assaut et conquise, cette fois par les femmes. Or, rappelons-le, les femmes composent dans ces années-là en Espagne le troisième pilier du régime après les militaires et le clergé. Il s'agit là du pilier domestique en quelque sorte, celui qui se tient sur les lignes arrière, dans l'ombre, et qui fut modelé par la Section féminine de la Phalange, dirigée par Pilar Primo de Ribera⁶⁹⁰ qui en institua le programme. À cet égard, le générique de *Las Muchachas de Azul* de P. Lazaga est emblématique : les jeunes vendeuses qui se déploient en rayons successifs autour du grand magasin de la Galerías Preciados de la Place Callao portent toutes l'uniforme de travail, et cet uniforme ainsi que sa couleur bleu marine ressemblent à s'y méprendre à celui de la section féminine de la Phalange.

Ainsi, aux images de défilé au pas martial de 1939, succèdent en 1957 et 1958 des images de défilés en jupons et talons aiguilles, aux allures très américaines. Avec ce double registre présent dans les fictions de José Luis Dibildos et Pedro Masó, la capitale renforce encore son envergure de personnage politique à l'écran, dans la mesure où elle réunit, à travers ces deux écritures cinématographiques, une forme d'hybridation inédite qui tresse à l'image deux courants politiques que tout paraît opposer : capitale franquiste conquise par le général Franco en 1939, où la Victoire se célébrera lors d'un défilé monstre, en présence des puissances de l'Axe ; Madrid à l'écran en 1958 est cette capitale américaine imaginée et imaginaire qui célèbre son mimétisme urbain avec l'archétype du grand hégémon américain, vainqueur de la Seconde Guerre mondiale et nouvel allié politique de l'Espagne depuis 1953. Une telle écriture palimpseste déplie à l'écran l'ombre de deux vainqueurs pour deux victoires aux antipodes politiques l'une de l'autre. Deux vainqueurs et deux victoires le long d'une seule et même trajectoire urbaine. Si le régime franquiste n'est plus à consolider en 1958, en revanche la présence des vaincus demeure toujours dans les murs, aux côtés des vainqueurs, et ce, en dépit des migrations de la *Retirada*, des emprisonnements et des morts massives liées à la répression⁶⁹¹. La présence en sourdine des images matricielles de propagande dans les trois fictions contribuerait de la sorte à poursuivre le travail d'éviction et d'élimination de cet ennemi

⁶⁹⁰ Pilar primo de Rivera, sœur de José Antonio Primo de Rivera fondateur de la Phalange espagnole de la JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), fut nommée par son frère à la tête de la Section féminine de la Phalange. Elle demeura aux côtés du général Franco durant quarante ans, jusqu'à la mort du dictateur. La Section féminine de la Phalange fut supprimée en 1977 par décret royal.

⁶⁹¹ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Paris, Éditions Fayard, 1997, p.187.

politique intérieur que tout vainqueur d'une guerre civile est bien en peine de bannir hors de ses frontières. Les travaux relatifs au concept « *de vide et de plein* », développés par le professeur Nancy Berthier éclairent notre propos. Ils montrent à quel point – au-delà de la puissance des armes – une guerre civile donne lieu à une guerre au long cours et sans trêve des images.

Il nous incombe par conséquent de rendre compte dans le détail des références à ces images de propagande à travers trois éléments phares de rhétorique visuelle : la réminiscence d'une trajectoire dont l'enjeu est de décentrer et recentrer incessamment Madrid ; l'omniprésence de la figure du ciel, espace du divin qui régit le destin de la capitale ; la figure féminine, épiscène d'une croisade politique contre le célibat et pour assurer le contrôle des ventres. Enfin, il restera à apprécier la fonction d'hybridation des deux écritures cinématographiques et l'utilité du modèle américain dans la représentation de Madrid à l'écran dans les films de notre corpus. L'analyse prendra soin de mettre en perspective toute lecture de ce corpus avec le contexte de l'actualité politique, notamment dans le chassé-croisé des images d'actualité et d'information produites par le NO-DO, comme dans la presse politique et la presse consacrée aux célébrités et au cinéma de la période.

I. *LAS CHICAS DE LA CRUZ ROJA*,

UNE CAPITALE À MARCHE FORCÉE ET UN DÉTOURNEMENT D'IMAGE

Las chicas de la Cruz Roja constitue, dans ce corpus, le titre le plus emblématique de ce processus de réactivation d'une autre matrice cinématographique et de défilés d'une tout autre nature, dix ans plus tôt. Comme le pointe Nancy Berthier, dans une guerre civile occuper le territoire en repoussant l'ennemi pour vider le pays de sa présence s'avère impossible :

...occupants et occupés, vainqueurs et vaincus, vide et plein, coexistent bien malgré eux dans un seul et même espace national. Le plein et le vide sont donc co-présents et ce qui les différencie, c'est leur régime de visibilité : le plein correspond au visible et le vide à l'invisible. Car occuper l'espace, c'est-à-dire le remplir, c'est faire en sorte que l'ennemi intérieur, ou ses traces, soit « invisibilisé », à défaut de pouvoir le bannir vraiment⁶⁹². » écrit Nancy Berthier.

⁶⁹² BERTHIER Nancy, « *Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphane à l'image mémoricide* » – Op. Cit. p. 19.

À l'issue du conflit, vainqueurs et vaincus devront coexister sur le même territoire, et les images poursuivront alors l'effort de guerre en temps de paix. La dialectique de guerre se transforme en une dialectique visuelle « *du vide et du plein* » dont Madrid devient, dans le film de Rafael J. Salvia, l'enjeu central. Après avoir été dans le viseur de l'œil des bombardiers, Madrid reste pour quelques décennies dans le viseur des caméras. Car la capitale est la ville par excellence, qui a cristallisé la bataille politique qui s'est déroulée pendant la guerre civile de 1936 à 1939. Faire oublier cette opposition politique, rendre les combattants républicains invisibles, réécrire l'histoire et fonder un régime illégitime devient crucial, malgré la victoire, d'autant que du côté républicain s'est constituée une image saturée et mythique de Madrid et du peuple madrilène résistants et en armes ; une image héritière, « *à la fois de la Révolution française et de la Révolution russe*⁶⁹³ » comme le souligne Nancy Berthier. Une image cinématographique et photographique souvent réalisée par des cinéastes étrangers – le Néerlandais Joris Evens⁶⁹⁴, le Français Cartier Bresson et le Soviétique Roman Karmen⁶⁹⁵, pour les plus célèbres d'entre eux – dont les plans et prises de vue ont fait le tour du monde, précédant de peu le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Cette rhétorique, baptisée par Nancy Berthier « *image épiphanique* », dont *La Defensa de Madrid*⁶⁹⁶ est l'un des plus forts moments, a fait de Madrid la « *capitale de l'antifascisme du monde* » ; elle sera à son tour pilonnée, détruite, effacée par une stratégie « *d'image mémoricide*⁶⁹⁷ » élaborée par les franquistes victorieux, deuxième pôle de l'oscillation politique, avec le soutien cinématographique

⁶⁹³ *IBID.* p. 25.

⁶⁹⁴ Joris Evens a réalisé *Terre d'Espagne* en août 1937, sur un scénario et des voix off de Ernest Hemingway et John Dos Pasos. Il rend compte des moyens dérisoires pour combattre les militaires nationalistes, et présente les figures essentielles de Dolores Ibárruri – La Pasionaria – de José Diaz, député républicain, et de Manuel Azaña, président du Gouvernement replié à Valence.

⁶⁹⁵ BERTHIER Nancy, « *Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide* », *Op. Cit.* p. 23. Dans sa note de bas de page, Nancy Berthier cite : *Sucesos de España* est une série de vingt numéros d'un ensemble filmé par les Soviétiques Roman Karmen et Boris Makaseiev en Espagne, à partir d'août 1936, sur commande du gouvernement, puis diffusée après montage et sonorisation en Union soviétique par Mijail Koltzov entre septembre 1936 et juillet 1937. Le numéro 10, qui nous intéresse ici, fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada*, Madrid, Ministerio de Cultura/ICAA/Filmoteca Española, 2009. Présentation du film dans le livret joint au coffret, p. 46-47.

⁶⁹⁶ *IBID.* Nancy Berthier précise que : « *Defensa de Madrid* est un film espagnol réalisé par Ángel Villatoro et produit par le Secours Rouge international en 1937, en collaboration avec l'Alliance des Intellectuels antifascistes. », p. 24

⁶⁹⁷ *IBID.* p. 27. Nancy Berthier utilise le terme « *mémoricide* » forgé, précise-t-elle, « *par Mirko Grmek en 1991 pour analyser la situation dont Bénédicte Tratnjek a fait un « outil qui permet à l'ex-Yougoslavie de dessiner la géographie de la haine dans l'immédiat après-guerre telle qu'elle est mise en spectacle par les acteurs du vivre séparé* ». Bénédicte Tratnjek, « *Géographie des conflits. Les lieux de mémoire dans la ville en guerre : un enjeu de la pacification des territoires* » In - *La revue géopolitique* - [mis en ligne le 31 octobre 2011], [consulté le 31 mars 2015]. URL : <http://www.diploweb.com/Geographie-des-conflits-Les-lieux.html>–

technique de l'Allemagne nazie, jusqu'en 1940. L'ennemi républicain sera ainsi peu à peu évacué de l'image par les vainqueurs « *qui n'auront de cesse de faire le vide pour imposer le plein d'une victoire à son tour dûment enregistrée par les caméras*⁶⁹⁸. » Le concept dialectique « *du vide et du plein* » de Nancy Berthier devient très opératoire pour décrypter le processus d'écriture palimpseste qui structure le film de Rafael J. Slavia de 1958. Madrid capitale internationale qui a concentré sur elle les images de guerre « *devient durablement la capitale d'une guerre de l'image* » selon l'expression de Rafael Tranche et de Vicente Sánchez-Biosca⁶⁹⁹, bien après que la victoire franquiste a été acquise. L'ennemi est, en effet, toujours dans les murs.

Dans la comédie de 1958, les quatre jeunes filles chantent le cœur de la ville qui ouvre sur l'épicentre du régime franquiste. Leur parcours frénétique de la ville moderne calque les trajectoires cinématographiques des deux documentaires de propagande réalisés, pour le premier, au moment même des événements qu'il couvrait : *La liberación de Madrid du 28 mars 1939* et celle du *Gran desfile de la victoria du 19 mai 1939*⁷⁰⁰. Elles redessinent de la sorte dans la joie et la bonne humeur la capitale selon la configuration souhaitée par la Phalange et le Général Franco.

1. La fiction recentre la capitale pour mieux la décentrer

Dans son ouvrage intitulé *Madridgrado*⁷⁰¹, Fernando Castillo-Cáceres décrit en détail la manière dont la prise de pouvoir des nationalistes s'est attachée à dessiner deux axes urbains fondateurs pour le tracé des vainqueurs dont tout l'objectif fut d'investir l'espace urbain de manière à rédimier et reconfigurer la capitale du nouvel État et de la nouvelle Espagne. Deux tracés essentiels rejoignent et se croisent dans le lieu qui apparaît comme le nouveau centre urbain et politique du Madrid franquiste : la Place de Cibeles, qui aura le mérite de décentrer et de rendre tout à fait invisible à l'écran la Puerta del Sol, espace de célébration de la République

⁶⁹⁸ *IBID.* p. 20.

⁶⁹⁹ TRANCHE, Rafael ; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente -- *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* - Cátedra/Filmoteca Española, Serie mayor, 2011.

⁷⁰⁰ La réflexion s'inspire des analyses de l'ouvrage de Rafael R. Tranche et Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA - *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*- Cátedra/Filmoteca Española, Serie mayor, 2011. Ce point donnera lieu à la reprise de l'analyse des parcours des deux documentaires de propagande de 1939 par ces deux auteurs.

⁷⁰¹ CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Los Años de Madridgrado* - Op. Cit. p. 32.

en 1931. Comme l'écrit l'historien Santos Juliá Díaz « *La Puerta del Sol est l'épicentre d'une force dénigrée et ennemie du régime : les prolétaires, la République* ⁷⁰². » Effacer la Puerta del Sol implique aussi d'effacer et de radier des esprits le socialisme, lequel, comme le rappelle Santos Juliá Díaz, surgissait chaque premier mai, inondait la Puerta del Sol « *de bérets prolétaires* » et du cri des ouvriers de retour au centre de la ville pour y manifester leur force⁷⁰³. Or, en ce jour du 12 avril 1931, la Puerta del Sol populaire et festive, pleine à craquer de Madrilènes que l'enthousiasme et la spontanéité avaient fait descendre dans la rue pour répondre à l'appel des élections municipales. Ces Madrilènes, comme le rappelle en détail l'historien, tenus à l'écart de la vie politique tout comme les intellectuels, débordent et échappent aux élites. Tout se passe sous l'élan d'une fête massive de rue, qui part du centre historique, gagne Cibeles, s'engouffre à Sol et rejoint le Palais Royal. La marée des Madrilènes s'appuie sur la réunion des républicains et des socialistes, dispose de milliers de petits drapeaux rouges à brandir, et de la disponibilité de milliers de demoiselles et jeunes filles pour clamer à plein gosier les candidatures⁷⁰⁴.

Cette description de l'historien Santos Juliá Díaz est frappante tant elle fonctionne presque comme une série d'arrêts sur image qui composent à leur tour le scénario même de *Las Chicas de la Cruz Roja* : à l'écran, Rafael J. Salvia fait émerger dans toutes les rues des centaines de jeunes femmes, armées de petits drapeaux, ici aux couleurs inversées – carrés blancs à la petite croix rouge – qu'elles épinglent joyeusement sur les revers des vestes et sur les robes des passants, en les hélant avec aisance. Si la République fut en 1931 une manifestation festive et urbaine à la Puerta del Sol⁷⁰⁵, qui délogea la monarchie et renversa la dictature de Primo de Rivera, le régime franquiste retiendra la leçon. De fait, bien avant le film de Salvia, à partir de 1937, Madrid redescendit dans la rue à chacune des campagnes annuelles de la Croix-Rouge, baptisées par les nationalistes en 1937 « *le jour des petits drapeaux* ». Puis, à l'approche de la victoire, en février 1939, lorsque Dionisio Ridruejo, qui dirigeait le service national de propagande, organisa les futures célébrations selon un protocole au cordeau pour Madrid : des messes au son des cloches à la volée, une harangue du généralissime, des journées

⁷⁰² JULIÁ DÍAZ, Santos; RINGORSE David; SEGURA Cristina - *Madrid, Historia de una capital* – Madrid, Alianza editorial, 2000, p. 383.

⁷⁰³ *IBID.* p. 384.

⁷⁰⁴ *IBID.* p. 391.

⁷⁰⁵ *IBID.* p. 385 : « *Pues al cabo, la proclamación de la República fue en Madrid el resultado de la rápida y creciente ocupación de calles y plazas por aquellas nuevas clases, obrera y profesional, que la monarquía no había incorporado al sistema político y que, con la dictadura, había acabado por alienar.* »

de mobilisation dans les quartiers, des meetings, des affiches, des tracts, du cinéma, et la présence des jeunes, beaucoup de jeunes, partout, et principalement en campement dans le grand parc du Retiro. La cérémonie finale se tint, quant à elle, Place de Cibeles. Il fallut en plus de tout cela organiser la spontanéité festive des Madrilènes, précise Giuliana di Febo⁷⁰⁶, aussi le protocole dut-il prévoir des manifestations spontanées qui feraient sortir les Madrilènes dans les rues. Pour cela, la musique eut un effet d'entraînement.

Dans le film, la capitale animée est pleine de monde et festive, la Puerta del Sol est définitivement effacée. Vingt ans plus tard, rien de plus efficace qu'une comédie, débordante de sourires féminins, de rues enjouées, d'affichettes avec le rouge en rappel, pour opérer d'un air léger et si terriblement madrilène, un détournement d'image par rapport au 12 avril 1931 qui hantait encore les vainqueurs de 1939. « *Las chicas de la Cruz Roja, novias de la primavera...* » clame la chansonnette du film de fiction de 1958, référence, là encore, à « *ce printemps qui arriva sans que personne ne l'espérât, comme un miracle, comme un cadeau* », selon les termes de l'historien Santos Juliá Díaz, à propos de la République. Le détournement d'images et du sens se concentre également dans le premier couplet de la chanson de 1958, laquelle à son tour décline : « *Diez mil muchachas bonitas/ Que en Madrid han florecido/ Y van por calles y plazas/ Reparten banderas, sonríen y cantan.* » Voilà ce jour de la République aplati, remisé, entièrement détourné ici.

2. Place de Cibeles versus Puerta del Sol

Isabel, Julia, Marion et Paloma traversent plus d'une dizaine de fois la Place de Cibeles ; elles en font de la sorte le centre urbain du film. Elles jouent au plan géographique le rôle de petits émissaires du régime qui seul détermine le centre de pulsation politique et cinématographique de Madrid dans les documentaires de propagande comme dans des fictions grand public : la « Cibeles » structure le film de Rafael J. Salvia et devient à l'image le point zéro de la Capitale et de la Nation. L'enjeu politique est puissant. Dans un article intitulé « *La mirada sobre Madrid : anti casticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata postguerra* », Zira Box explique qu'au lendemain de la victoire franquiste, la priorité du gouvernement était de façonner une nouvelle capitale afin de la nettoyer de l'engance prolétaire et socialiste, et d'en finir avec la décadence.

⁷⁰⁶ DI FEBBO, Giuliana – *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista* – Bilbao, Desclée de Brouwer, 2002, p. 148 à 150.

... Ramón Serrano Suñer se reunía en la capital con el Alcalde Alcocer y su equipo para discutir algunas reformas en la ciudad (...) Para Serrano, había que hacer un Madrid nuevo, no el gran Madrid material y proletario de los ayuntamientos republicanos y socialistas, sino un Madrid acorde con su grandeza moral y que se correspondiese con el rango que el Nuevo Estado ocupaba la ciudad: el de ser capital de la España que resurgía. «Trabajen ustedes para que todos podamos acabar con la españolería trágica del Madrid decadente y castizo», pedía Serrano. No importaba que para conseguirlo hubiese que hacer desaparecer la Puerta del Sol ni el edificio de Gobernación, «caldo de cultivo de los peores gérmenes políticos»⁷⁰⁷.

L'auteur rappelle les descriptions antérieures de Madrid, rédigées par Agustín Foxá, et rejoignant d'ailleurs celles écrites par l'écrivain et réalisateur Edgar Neville, relatives au Madrid républicain de *la Puerta del Sol*, où, selon ces deux auteurs phalangistes, s'infiltraient les rebuts marxistes et prolétaires, lie de la terre et tous étrangers à la ville.

Era una masa gris y sucia – écrit Agustín Foxá - gesticulante rostros y manos desconocidas que subían como lobos de los arrabales, de las casuchas de hoja de lata, «mujerzuelas de Lavapiés y de Vallecas, obreros de Cuatro Caminos, estudiantes y burgueses insensatos» porque la Puerta del Sol, elegida certeramente por el ministro como símbolo del casticismo – según apostillaba un editorial de «Informaciones», el periódico dirigido por Víctor de la Serna- se había convertido en el abominable foco de maleantes en el que el marxismo circulaba desahogadamente, como en su propia casa. La Puerta del Sol era donde «los invasores sutiles de Madrid» se reunían, como argumentaba Edgar Neville desde «Vértice», el lugar de concentración para la gente de los pueblos, que llegaba hasta la capital para pegar gritos, extranjeros que no eran hijos de Madrid, por más que la generosidad de la ciudad les hiciera pasar por lugareños»⁷⁰⁸.

Dans la comédie de divertissement de 1958 comme dans les documentaires de propagande de 1939, la reconfiguration géographique de Madrid est donc toujours à l'ordre du jour. Il s'agit d'y assoir encore et toujours la domination politique du Caudillo et du franquisme sur la Capitale. Ce recentrage est à la mesure du décentrement de *La Puerta del Sol*, rendue proprement invisible selon l'approche heuristique de «*vide et de plein*» de Nancy Berthier. «*L'image «mémoricide*», pratiquée par les franquistes à l'issue de la Victoire se caractérise bien par «*un effacement systématique, (sorte d'évidemment), pour lui substituer une nouvelle idée de la ville qui correspond à une nouvelle idée de l'Espagne, profondément conservatrice*

⁷⁰⁷ BOX VARELA, Zira, «*La mirada sobre Madrid: anti casticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata postguerra*», Universidad Nacional de Educación a Distancia – Uned - in - *Historia y política : Ideas, procesos y movimientos sociales* - ISSN 1575-0361, N° 27, 2012, p. 143-166., p. 147. L'auteur cite la déclaration de Serrano Suñer, publiée dans la revue «*Arriba*», du 22 mai 1939.

En ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3997260>

⁷⁰⁸ *IBID.* P. 148 et 149. Zira Box cite respectivement en notes de bas de page, de Foxá (1963): 63 y ss. – «*Madrid: Metrópoli*», in *Informaciones*, 24 de mayo de 1939 – Edgar Neville, «*Madrid*», In *Vértice*, p. 7-8, 1937/1938. La citation d'Agustín de Foxá est délibérément longue dans la mesure où les ouvrages de ce type d'auteurs, soutiens actifs du phalangisme et du franquisme, ne se trouvent plus aisément et qu'il faut soit les consulter en bibliothèque, soit accéder à ces articles et ouvrages historiques et universitaires pour les connaître et les analyser.

*et régressive, fondée sur le retour à l'ordre et aux valeurs traditionnelles*⁷⁰⁹. » Cibeles versus la Puerta del Sol, les prolétaires et socialistes ont définitivement cédé le centre-ville aux aristocrates et aux militaires. *Las chicas de la Cruz Roja* apporte une réponse on ne peut plus éclairante sur le sujet : à l'écran comme durant les journées réelles de collecte de la Croix-Rouge relatées dans la presse de 1958, « *las mesas petitorias* » ou tables de collecte, sont dressées devant des grandes tentures et tapisseries royales ; elles sont installées à proximité du *ministère des Armées*, du *Palais Royal*, de la *Place de Oriente* que la caméra longe, et elles sont étroitement corrélées aux militaires en fanfare ou encore aux gardes civils qui ne sont jamais loin. On notera, sur ce point, la promptitude de l'un d'entre eux à accourir pour proposer son aide à Marion, la fille de l'ambassadeur qu'il aura immédiatement reconnue, lorsqu'elle élèvera le ton et s'interposera entre Paloma et son fiancé qui hausse un peu trop la voix. À noter que pareille proximité se traduit également dans les teintes et couleurs des vêtements. Le tailleur Bar de Marion est de la même nuance de vert kaki militaire que l'uniforme du Guardia civil qui vole à son secours.

Sol ne sera mentionnée qu'une seule fois dans un des trois films du corpus, dans *Vuelve San Valentín*, lorsque sur un ton badin, Fernando, le mari de Mercedes lui dit qu'il convient de surveiller ses propos, sous peine de se retrouver à la « *dirección general de seguridad del Estado* », la DGSE. Cette administration franquiste de sinistre mémoire avait choisi d'implanter son quartier général dans les locaux de *l'Edificio de Gobernación*, siège de la II^e République ainsi décapitée, et où les opposants républicains et communistes du régime furent enfermés et torturés dans les sous-sols pendant plusieurs années. En accord avec les directives du ministre de l'Intérieur du premier gouvernement de Franco, Serrano Suñer, Alberto Alcoer, premier maire franquiste de Madrid, précisait : « *Madrid había de ser colocada sobre la mesa de operaciones*⁷¹⁰. »

⁷⁰⁹ BERTHIER, Nancy, « *Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide* », *Op. Cit.* p. 26.

⁷¹⁰ CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Los años del Madridgrado*, *Op. Cit.* p. 372.

3. Les deux tracés d'une trajectoire de la victoire

Dans le film de 1958, le premier tracé est calqué sur celui de *la Libération de Madrid* du 28 mars 1939, où se joue en termes de propagande l'héroïsme de guerre lors de l'entrée dans Madrid des forces militaires nationalistes. Ce documentaire recoupe une série d'espaces très présents également dans les trois films du corpus. Le 28 mars 1939, le Caudillo, assuré que la cinquième colonne était désormais « *dueña de la ciudad* », donne depuis Burgos l'ordre aux troupes d'entrer dans la Ciudad Universitaria, front de guerre, puis de gagner Madrid. La trajectoire est la suivante : « *Las primeras patrullas nacionales entraron tranquilamente en Madrid por el barrio de Argüelles, en dirección a los bulevares, y por la calle Princesa, hacia la Gran Vía*⁷¹¹. » Cette décision aura pour vertu d'intégrer la Gran Vía dans l'itinéraire vers la Place de Cibeles, nouveau cœur de la capitale, et dernier espace urbain montré dans le documentaire, que des enfants creusent de nuit⁷¹².

Quant à la Ciudad Universitaria, lieu de reddition des forces républicaines de Madrid, elle devient le symbole de l'héroïsme et de la conquête des nationalistes, l'essence même du nouveau Madrid – « *zona de quiebra de la revolución, lugar redimido por el heroísmo nacional que lo había purificad*⁷¹³. » Ce site, déterminant dans *Vuelve San Valentín*, sera traité ultérieurement. Avec *La Liberación de Madrid* se déploie à chaud l'émotion d'un événement historique qui se produit en même temps qu'il est filmé et très rapidement diffusé⁷¹⁴ : la reddition des républicains scelle la victoire des forces nationalistes. Le temps est celui d'un « *présent de l'histoire* » selon l'expression consacrée de Pierre Nora, ce que Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca traduisent par « *l'actualité qui s'impose comme horizon du temps*⁷¹⁵ ». Cette forte valeur émotive affleure d'autant mieux que, comme le souligne Nancy Berthier, un double mouvement s'amorce dans le documentaire : au remplissage de l'extérieur par les troupes qui entrent dans Madrid, répond un remplissage de l'intérieur « *qui se compose des flots*

⁷¹¹ CASTILLO CÁCERES, Fernando - *Los años del Madridgrado* – Op. Cit. p. 352.

⁷¹² TRANCHE, Rafael. R, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* – Op. Cit. p. 266.

⁷¹³ IBID. p. 321 : « *Para Giménez Caballero, la épica acumulada en la Ciudad universitaria durante la guerra convertía el lugar, junto a Nuevos Ministerios, e la esencia del Nuevo Madrid surgido tras la victoria franquista.* »

⁷¹⁴ IBID. p. 263. Les auteurs soulignent la presque simultanéité entre l'événement, son tournage et sa diffusion, dues notamment à la célérité d'une équipe de réalisateurs, de 7 opérateurs, d'un tournage in situ entre le 28 et 31 mars 1938, pour une diffusion des actualités dans le *Noticiero* de la semaine et une inauguration du film dans la salle El Capitol, le 8 avril.

⁷¹⁵ TRANCHE, Rafael. R ; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – *NO-DO : el tiempo y la memoria* – 8^a edición. Madrid, Editorial Cátedra, Filmoteca Española, 2006. p. 449.

*de population sortant de leurs demeure et accueillant à bras ouverts les libérateurs*⁷¹⁶ ». Soulignons que l'écriture cinématographique de *Las Chicas de la Cruz Roja* emprunte la même alternance que celle utilisée dans *La Liberación de Madrid* entre des petits groupes filmés montrés soit en montage parallèle, soit se rejoignant « *sur des points de rencontres*⁷¹⁷ ». Les jeunes filles partent tantôt en escouades pour conquérir la ville, tantôt elles font de longues haltes pour y rencontrer directement les habitants, tous sortis de chez eux en ce jour de printemps.

Le second tracé dans le film de J. Salvia reprend celui du *Gran desfile de la Victoria* du 19 mai 1939, film phare de la célébration du triomphe militaire, politique et historique du Caudillo. Un défilé monumental est organisé comme « une grande cérémonie destinée à monumentaliser la Victoire », selon l'expression de Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca qui rappellent que : « *...de más de cien mil hombres, de tres mil vehículos, ciento cincuenta carros de combate, doscientas cincuenta piezas de artillería y casi cien aviones*⁷¹⁸ » semblent écraser la ville cinq heures durant. Ce défilé intronise le Généralissime aux yeux du pays et du monde, à la tête d'un État et d'une armée puissante et, selon Paul Preston, il réussit à identifier Franco à Hitler et Mussolini⁷¹⁹. La nature très martiale du *Gran desfile* souligne à l'évidence la proximité d'alliance de l'Espagne avec les puissances de l'Axe, et Fernando Castillo de rappeler : « *Por un momento parecía que la avenida de la Castellana se había convertido en la versión hispana de la plaza de Venecia o de las calles de Núremberg, en las que las camisas azules, las gorras rojas y el caqui y verde de los militares habían sustituido a sus equivalentes italianos y alemanes*⁷²⁰. » Ce documentaire de propagande fonctionne, par ailleurs, comme une prise de possession urbaine où les milliers de pas des soldats piétinent la ville pour y installer le seul et unique vainqueur de la guerre au cœur de la capitale : le général Franco trône seul, à l'avant du balcon d'un arc de triomphe en carton-pâte éphémère, dont chacun des flancs scande le nom des villes conquises d'un côté et martèle, de l'autre, le nom de Franco. Sous le regard du Généralissime défilent alors l'ensemble des forces armées, tandis qu'au-dessus de lui volent les légions Condor – forces aériennes composées de volontaires de l'aviation de combat allemande, envoyées en Espagne à la demande d'Adolphe Hitler pour soutenir les armées de

⁷¹⁶ BERTHIER, Nancy, « *Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide* », *Op. Cit.* p. 28.

⁷¹⁷ *IBID.*

⁷¹⁸ TRANCHE, Rafael. R ; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* - *Op. Cit.* p. 375.

⁷¹⁹ PRESTON, Paul- *Franco, Caudillo de España* -Madrid, Grijalbo, 1994, p. 410.

⁷²⁰ CASTLILLO-CÁCERES, Fernando - *Los años del Madridgrado* – *Op. Cit.* p. 378.

Franco durant la guerre civile et notamment pour bombarder la population civile du marché de Guernica, le 26 avril 1937.

Dans la construction du documentaire, entre ciel et terre, de la pointe du jour à la nuit tombée, le Caudillo domine désormais seul un Madrid « azul » qui part de la Place de Cibeles⁷²¹ et passe le long du *Paseo del Generalísimo (la Castellana et Recoleta)*. Si Franco est seul à rendre hommage aux forces armées, en revanche un bataillon de chemises noires a pris la tête du défilé martial tandis que les légions Condor le clôturent, comme le précisent Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca dans leur ouvrage *NO-DO, el tiempo y la memoria*⁷²². Aux côtés des officiers nazis, sont présents dans les tribunes d'honneur, le nonce apostolique du Saint-Siège et le maréchal Philippe Pétain, et tous les alliés de l'Espagne franquiste⁷²³. Les deux historiens pointent la manière dont ce défilé constitue une matrice et un modèle cinématographique, voire en faisant migrer certains plans qui seront « recyclés » dans des fictions sur le registre du mythe et de la croisade franquiste, notamment dans *Raza* de J.-L. Sáenz de Heredia, en 1942⁷²⁴

Il est à noter que la trajectoire réactualisée dans le film de Salvia prolonge et parachève les tracés du *Gran desfile de la victoria* de 1939. Au début du film, une fanfare militaire défile sur la chaussée, le long des architectures en dur qui se sont substituées aux grandes constructions en carton-pâte et éphémères d'alors : « *El Arco de la Victoria* » au terme de la rue Princesa, construit à la gloire du général Franco, puis à quelques pas de là le *Ministerio del Aire*, dont la réalisation par Gutiérrez Soto est très proche du style de Juan Bautista de Toledo et de Juan de Herrera, architectes du monastère-palais-panthéon de el Escorial (1563-1564 sous le règne de Felipe II), architecture catholique et impériale des Habsbourg qui fut la référence politique et urbanistique des phalangistes et franquistes du primo franquisme⁷²⁵.

⁷²¹ IBID. p. 375 : « *El punto clave de la marcha estaba situado en el paseo de Recoletos, cerca del Palacio de Buenavista, en la Plaza de Cibeles, donde tenía su sede el Ministerio del Ejército.* »

⁷²² TRANCHE, Rafael ; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – *NO-DO : el tiempo y la memoria* - Op. Cit. p. 295.

⁷²³ *Le Gran desfile de la Victoria en Madrid* - NO-DO n° 20. Voir les quelques images de rappel dans les pages précédente du début de chapitre

⁷²⁴ Le producteur Pedro Masó fut l'un de ces assistants.

⁷²⁵ « *Le modèle artistique de l'Escorial de Juan de Herrera est celui qui en définitive finira par s'imposer car il identifie fortement le régime à la lignée impériale des Habsbourg. Ce Madrid-là sera confié à l'architecte Luis Gutiérrez Soto : « Era un modelo compartido por todos aquellos que idearon algún proyecto para la capital, como Rafael Sánchez Mazas, Dioniso Ridruejo »* conclut Fernando Castillo. Pour autant, certaines suggestions de Federico de Urrutia verront aussi le jour, tels l'Arc de triomphe, monument pérenne cette fois, le Palais des Amériques et le Monument aux morts., dans *Madrid, le récit d'un corps urbain convoité, soumis, purifié*, - Azcona Marguerite, éditions Cahiers de civilisation espagnole contemporaine - 19/2017 AUTOMNE 2017 - compte rendu du livre de Castillo Fernando - *Los años de Madridgrado* - Op. Cit. p. 406.

Le film de 1958 de Rafael J. Salvia, comédie sentimentale de divertissement grand public, s'inspire fortement de cette rhétorique propagandiste des documentaires de 1939, tout comme il reprend également la structure de l'unité de temps et d'espace qui compose le *Gran desfile de la victoria*. Dans *El Gran desfile de la victoria*, le spectateur est cueilli à la pointe du jour – par une volée des cloches à travers toute l'Espagne – et amené vers une nuit éternelle en compagnie du Caudillo, dont la voix – d'emprunt pour la circonstance⁷²⁶ – se propage sur les ondes radio dans la nuit, survole le grand espace public institutionnel du défilé, vers les espaces intimes et privés des millions de foyers. Le documentaire *du Gran desfile* inaugure ici un espace public très particulier, de nature politique, qui se rabat tout entier et couvre la totalité des espaces privés dans cette nuit qui commence sous le contrôle de la voix du Caudillo. Dans le film de fiction de 1958 de Rafael J. Salvia, l'espace privé est, lui aussi, entièrement placé sous le contrôle de l'espace public, brouillant de la sorte l'étanchéité des deux univers devenus parfaitement poreux.

4. Le cœur de Madrid confisqué par Franco

Mais davantage encore que la trajectoire, une des principales clés de voûte qui réalise le pontage entre l'emblème urbain républicain perdu lors de la défaite et l'icône de la victoire franquiste est le cœur de la capitale. Ce cœur fait son retour vingt ans plus tard avec quatre jeunes femmes qui le chantent et l'exultent à tue-tête. Musique de générique, musique intra-diégétique, petit air siffloté par les personnages, chanté en chœur par les héroïnes, ou encore tapé tambour battant par la fanfare militaire, cet air devient la métaphore filée de toute la comédie sentimentale. Le cœur, voilà bien l'aboutissement, la jonction, le point nodal où se croisent les deux tracés de la Castellana et de la Gran Vía, où pulse encore et toujours cette dialectique du vide et du plein. Ce cœur est la Place de Cibeles, nouveau centre de la capitale sans cesse affirmé par les vainqueurs depuis vingt ans. Les images de ces deux documentaires de la victoire ont eu le temps d'imprégner durablement l'esprit des spectateurs des deux premières décennies, et Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca détaillent l'effort

⁷²⁶ Dans le documentaire sur le *Gran desfile de la victoria*, à la toute fin, sur la tombée de la nuit, monte la voix du général Franco qui par la radio s'adresse à tous les Espagnols. La voix du documentaire n'est pas la voix réelle du Caudillo, que l'on connaît pour être très aiguë et peu virile. Ici, l'organe vocal est un emprunt qui donne un timbre, une gravité et une tessiture qui n'étaient pas la sienne.

prométhéen⁷²⁷ réalisé par le régime pour construire les mythes et les incruster dans les calendriers comme dans la géographie urbaine. Le NO-DO notamment, à partir de 1942, a activement participé à les installer et à les rappeler au pays⁷²⁸.

Les deux historiens attirent l'attention sur ces documentaires, distincts de *noticiarios* hebdomadaires ; considérés comme une activité secondaire du fait de leur fréquence mensuelle, ils finirent par devenir la marque d'identité du *Departamento Nacional de Cinematografía*. Un objectif de formation leur fut clairement assigné, par rapport à l'objectif d'information des actualités hebdomadaires des *Noticiarios*. Objectif rendu nécessaire « à la vie de notre Patrie en voie de reconstruction spirituelle⁷²⁹ », selon les termes de Viñolas et Obregón, directeurs éditoriaux de l'époque. Nancy Berthier rappelle, quant à elle, que ces images furent diffusées sur le long terme, « à travers la réitération, tous les ans, de cérémonies militaires commémoratives de la victoire enregistrées par les caméras du No-Do afin d'inscrire à jamais dans les rétines ces nouvelles images correspondant à la nouvelle identité urbaine et partant, nationale⁷³⁰. » En dépit de cette inscription rétinienne, l'emprunt tout comme l'empreinte cinématographique semblent être passés totalement inaperçus des spécialistes du cinéma, des critiques contemporains et des actrices elles-mêmes, qui présentent toujours le film comme un film novateur, optimiste et joyeux, ou bien comme le témoin emblématique du développement et de l'ouverture de l'Espagne, ou encore comme le film de l'amitié et de la solidarité sociale. Que ce film passe les époques et se voit régulièrement rediffusé comme tel depuis lors est tout à fait passionnant. Il est ressorti toujours de manière cérémonielle lors de la célébration d'anniversaires, de prix décernés, ou de décès, ceci jusqu'en 2018. L'icône du cinéma espagnol, Concha Velasco – interprète de Paloma dans *Las chicas de la Cruz Roja* – devenue animatrice en charge d'une émission sur *Radio Televisión Española* (RNE)⁷³¹ a beaucoup contribué à cette

⁷²⁷ TRANCHE, Rafael – SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *EL NO-DO, el tiempo y la memoria- Op. Cit.* p. 40 et 451.

⁷²⁸ Pour Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, les images de la *liberación de Madrid* furent: «*Citadas hasta la saciedad en todo tipo de obras posteriores, recogen efectivamente momentos únicos que transmiten la intensa emoción vividas en las calles de la ciudad.*» In TRANCHE, Rafael. R, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil - Op. Cit.* Ces deux documentaires de propagande furent réalisés et produits par le Département national de cinéma en 1939.

⁷²⁹ *IBID.* p. 102.

⁷³⁰ BERTHIER, Nancy, « *Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide* », *Op. Cit.* p. 31.

REPRISE Filmographie

⁷³¹ TVE - RTVE – Émissions et rediffusion des films du corpus jusqu'en 2018

2006 – Pedro Masó recibe el Goya de honor y recibe « Las chicas de Pedro Masó ». Hommage rendu également à ses trois comédies produites dans les années 1950 « *qui le hissèrent au plus haut rang de la comédie : Las chicas de la Cruz Roja, El Día de los enamorados, Amor bajo cero.* ».

forme de propagation mémorielle.

Tout se passe comme si au, même au-delà des décennies franquistes, le film bénéficiait d'un camouflage qui rend invisible aux yeux des Espagnols le substrat propagandiste et clairement franquiste qui est le sien. Un tel camouflage de l'écriture palimpseste qui cache l'inclusion propagandiste aux yeux du grand public espagnol mérite attention. Tout se déplace en effet et se déporte pour favoriser le dispositif de l'oubli. Cette invisibilité fonctionne comme une entourloupe cinématographique, rendue possible d'abord par le jeu des jeunes filles à l'écran et par un processus sonore qui balaye l'attention et escamote tout sens critique. Épine dorsale du dispositif cinématographique de Salvia, les jeunes héroïnes sont le lien entre le corps et le décor, le dehors et le dedans, le discontinu et le panoramique. À la croisée des espaces, soit dans des trajectoires séparées, soit dans leurs rencontres avec les citoyens, elles sont le courant alternatif d'un mouvement continu qui crée l'illusion de la liberté et induit une puissante sensation de changement, alors même qu'au plan du régime politique rien n'a fondamentalement bougé.

En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=KK8Xf5aWU-w>

Septembre 2008 - *Noticias* - Décès de Pedro Masó, mention du Goya d'honneur de l'Académie, décerné en 2006 pour les cinquante années du producteur consacrées au cinéma.

<https://www.rtve.es/noticias/20080924/fallece-81-anos-director-guionista-productor-pedro-maso/162849.shtml> -

En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=KK8Xf5aWU-w>

Décembre 2008 – En Escena – Homenaje a Pedro Masó.

En ligne :

<https://www.rtve.es/alacarta/audios/en-escena/escena-homenaje-pedro-maso-17-12-08/363203/>

Novembre 2011 - *Cine de Barrio*— Concha Velasco, animatrice reçoit Les chicas de la Cruz Roja sur le plateau avant de rediffuser le film.

En ligne :

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/cine-de-barrio/cine-barrio-chicas-cruz-roja/1241980/>

En août 2015, décès de Katia Loritz, rediffusion du film de *Las Chicas de la Cruz Roja*

En ligne :

<https://www.rtve.es/noticias/20150817/muere-actriz-katia-loritz-chicas-cruz-roja/1201440.shtml>-

Le 8 juillet 2017 - *Historia de nuestro cine* – RTVE - - Elena Sánchez, con Luis E. Parés, historiador y crítico cinematográfico presentan *Viaje de Nivios* (1956) de León Klimovsky, produit par José Luis Dibildos, avant de diffuser le film à l'antenne.

En ligne :

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-viaje-novios-presentacion/4121558/>

Du 30 juillet au 3 août 2018 - *Historia de Nuestro cine* – G.Fernando Méndez-Leite présente *las chicas de la Cruz Roja* et Rafael Salvia, en présence de Concha Velasco, rediffusion des succès d'autant, dans une programmation qui inclut : *El bueno, el feo y el malo*, *Vente a Alemania*, *Pepe*, *Adiós cigüeña*, *adiós* y *El oro de Moscú*.

En ligne :

<https://www.rtve.es/televisión/20180728/historia-nuestro-cine-despide-su-coloquio-vacaciones-semana-dedicada-exitos-populares/1770501.shtml>

En mars 2019 – Pedro Masó fils présente la trajectoire de son père et les Prix Goya 2006 –

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=reLsHa-Wb7s>

5. Jeunes héroïnes, des corps-décors et chantant

Comme dans les comédies musicales et également conformément à la tradition d'un certain cinéma populaire très enclin à la ritournelle qui colle à la peau, au cœur d'une émulsion dans laquelle la capitale est tout en couleurs, ce chœur féminin et joyeux pousse une chansonnette composée par Augusto Algueró et interprétée par Ana María Parra, signature musicale du film, devenue très célèbre. Ce printemps chanté-fredonné-sifflé par quatre jeunes filles à la mode⁷³² ancre dans le présent du film l'autre printemps de 1939, à l'insu des spectateurs et des critiques de cinéma et spécialistes d'art visuels qui ne mentionnent ce phénomène dans aucun des ouvrages ici référencés⁷³³. D'où l'on comprend l'importance cruciale du rôle de l'espace narratif à l'écran, répertorié par André Gardie, lequel s'impose ici sur tous les autres, jusqu'à réduire à néant l'espace diégétique propre de la ville dans cette version de 1958. Il est, en effet, essentiel que dans ces films de fiction, l'espace narratif écrase tout autre espace diégétique – espace propre à la géographie de la ville – de manière à ce que l'identification porte sur les personnages féminins, leurs mouvements, la mode de leur tenue vestimentaire, la sensation de nouveauté qui s'en dégage et non sur la trajectoire obsessionnelle qui est la leur. « *Il ne s'était jamais réalisé des films comme celui-ci en Espagne auparavant* », s'exclame Concha Velasco, l'actrice fétiche du film, lors d'une rediffusion en 2011 à la Télévision Nationale Espagnole. Elle dit vrai. Et en effet, seules ces images doivent rester imprimées sur la rétine : les talons aiguilles, les robes cintrées, les tenues ton sur ton, les jupes à corolles, les jolis minois souriants dans une ville tout en hauteur. Ce principe d'identification par déplacement fonctionne d'autant mieux que la musique joue tout son rôle de pivot, dans le sens où elle assure un formatage qui verrouille le dispositif de l'oubli tout en plongeant les spectateurs dans un sentiment d'une extrême familiarité. Pour « *Affaiblir la vigilance du spectateur* », objectif majeur des films commerciaux, le son joue « *un rôle décisif*⁷³⁴ », comme

⁷³² Les paroles de la chanson sont les suivantes : “*Diez mil muchachas bonitas Que en Madrid han florecido/ Y van por calles y plazas/ Reparten banderas, sonrien y cantan./ Las chicas de la Cruz Roja/ Novias de la primavera/ Abrieron sus corazones/ Cantando, cantando/ Encuentran amores./ Primavera en la solapa/ Primavera en el jardín/ Y primavera en el cielo /Del corazón de Madrid /Las chicas de la Cruz Roja/ Que en Madrid han florecido/ Y van cantando canciones/ Regalan sonrisas/ Y encuentran amores./ Las chicas de la Cruz Roja,/ Novias de la primavera,/ Abrieron sus corazones/ Cantando, cantando/ Encuentran amores./ Y van cantando canciones,/ Regalan sonrisas/ Y encuentran amores.*”

⁷³³ Pas plus que les acteurs fétiches du film, tels que Concha Velasco, étoile phare du cinéma espagnol, qui anime dans les années 2000 plusieurs émissions de cinéma à la télévision nationale d'Espagne et dans ce cadre, saisit les occasions pour rediffuser les films de Pedro Masó dans lesquels elle a joué.

⁷³⁴ Levy Jacques « *De l'espace au cinéma* », *Op. Cit.* p. 695. Le chercheur écrit : « *Or le son joue ici un rôle décisif. Il se situe en position pivot et peut, selon la manière dont on l'utilise, contribuer à la dictature d'un récit indentificatoire ou au contraire augmenter le niveau de réflexivité du spectateur. Le son, et en particulier la musique, nous intéresse donc en ce qu'il éloigne ou rapproche la perspective d'une prise en compte de l'espace.* »

le précise Jacques Lévy. Plus la chanson deviendra un petit air « *pegadizo* », c'est-à-dire si collant et accrocheur qu'il est impossible de le sortir de la tête, plus la chansonnette amalgamera pour de bon l'unité de lieu à l'unité d'action. Elle devient un concentré de toute l'action. Dans le cas présent, elle joue pleinement son rôle : intensifier l'identification du spectateur avec le récit à l'écran de manière à gommer la différence entre les deux espaces dissociés que sont la salle de cinéma et « *le monde habituel des sensations et des sentiments*⁷³⁵ » de l'autre. Il convient de se laisser porter et d'adhérer. Ce travail de collage est ici assuré par Augusto Algueró, compositeur cinématographique très célèbre dans les années 1950 en Espagne, auteur de chacune des chansons et musiques des films du corpus ⁷³⁶, qui remporta plusieurs prix décernés lors du festival de la chanson de cinéma à Benidorm et composa toutes les musiques des plus célèbres films de Pedro Masó. Grâce à ce travail de compositeur, Rafael J. Salvia réussit la prouesse de donner l'illusion, au cœur de la trajectoire franquiste réactivée, que la vie dans la ville se déroule désormais en chantant.

Enfin, et ce n'est pas là la moindre de ses qualités, la chansonnette de Algueró parachève l'usage polysémique de la figure du cœur⁷³⁷ dans le film de Rafael J. Salvia. Organe physiologique, siège du sentiment amoureux, ce cœur dont les pulsations donnent la mesure de l'enjeu organique et contribuent fortement à personnaliser Madrid, est aussi tout l'enjeu historique et politique qui scelle la fin de la guerre et la victoire du franquisme, et qui lie le dictateur à la capitale. La chanson elle-même fait des quatre héroïnes la métonymie du corps urbain. Aucune d'entre elle n'ayant l'étoffe d'un personnage singulier, elles fonctionnent ensemble comme les battements qui donnent une pulsation rythmique et cadencée au film, et composent pour un seul et même cœur les deux oreillettes et les deux ventricules de l'organe noble. Démultipliées, elles sont une, quatre puis dix mille disent les paroles – « *Diez mil muchachas bonitas* ». Résurgence d'un printemps avec lequel elles refleurissent – « *que en Madrid han florecido* » – et avec lequel elles se fiancent – *Novias de la primavera* – ce printemps qui s'envole des revers de vestes au jardin, du jardin au ciel, puis du ciel droit vers

⁷³⁵ *IBID.*

⁷³⁶ Augusto Algueró.

⁷³⁷ *Madrid Corazón de España* le poète Alberti déclama son poème de la fondation du 5^e régiment des milices populaires.

<http://archivo.juventudes.org/rafael-alberti/romance-de-la-defensa-de-madrid>

Defensa de Madrid – Documentaire de 1937, Rafael Alberti déclame son poème sur des surimpressions d'images de défilé des combattants républicains armés pour la défense et la résistance de Madrid, qui dura trois années.

<https://jornadasnovelahistoricamadrid.blogspot.com/2017/03/defensa-de-madrid-rafael-alberti-1936.html>

le cœur de Madrid – *Primavera en la solapa, Primavera en el jardín, Y primavera en el cielo, Del corazón de Madrid*. Les paroles de la chansonnette réactualisent la voix off du documentaire de propagande *La Liberación de Madrid* alors que les soldats nationalistes rejoints par une foule bigarrée venue les accueillir rue Princesa s'exclament : « *El Corazón de Madrid es ya del Caudillo !* » Enfin, au centre d'une stratégie de la confiscation et de l'effacement, ce cœur qui est dit appartenir à Franco est un cœur arraché par les nationalistes au poète républicain Rafael Alberti qui le déclamait dans le documentaire de 1937 *La Defensa de Madrid*⁷³⁸. ``

6. La mémoire de l'autre

Aussi l'apparent papillonnage des demoiselles est-il trompeur quant à sa volatilité. Non seulement il n'existe aucun hasard dans les différentes trajectoires qu'elles empruntent, mais telles des tueuses inoffensives, elles poursuivent à l'écran et gaiement le meurtre politique des vaincus par les vainqueurs de la guerre civile. De la sorte s'institue, sans en avoir l'air le moins du monde, « *l'effacement de la mémoire de l'Autre* » qui à son tour produit « *une architecture en guerre* » selon l'analyse de Bénédicte Tratnjek⁷³⁹. Cette « *mémoire de l'autre* » qu'il convient d'écraser de manière radicale et avec une telle constance est bien la *Puerta del Sol* dont le régime s'est attaché à neutraliser la puissance festive émanant d'une population incontrôlable qui en avait fait l'espace de la contestation politique et de la spontanéité urbaine. L'obsession de l'effacement traversera tous les projets urbanistiques de ces années du primo franquisme⁷⁴⁰. Parmi tous ces projets, celui confié à l'architecte Antonio Palacios⁷⁴¹ prit le

⁷³⁸ Documentaire La defensa de Madrid, filmoteca española, <https://www.youtube.com/watch?v=6NsbxjLBQWo>

⁷³⁹ « *C'est ainsi l'effacement de la mémoire de « l'Autre » et de la mémoire collective qui est recherché par des acteurs de la guerre, qui produisent une architecture en guerre, pour signifier le rejet de la pluriculturalité et de la mixité dans la ville* », écrit Bénédicte Tratnjek dans *Géographie des conflits*. Les lieux de mémoire dans la ville en guerre : un enjeu de la pacification des territoires, p. 4. du document pdf - <https://www.diploweb.com/Geographie-des-conflits-Les-lieux.html>

⁷⁴⁰ Au nombre de ces projets très coûteux et non réalisés qui tissent un véritable imaginaire d'archives à Madrid, Fernando Castillo en détaille trois dans son ouvrage : les projets pharaoniques fascistes avec les visites d'Albert Speer, l'architecte du III^e Reich millénaire, lors de sa visite à l'Escorial en 1941 ; les projets phalangistes de *La ciudad de Occidente*, explicités dans le dernier chapitre du très phalangiste Federico de Urrutia, synthèse du « Madrid Azul » et incarnation de la propagande d'État. P. 406 à 411.

⁷⁴¹ Antonio Palacios – 1874-1945, est l'un des architectes les plus importants de la première moitié du XX^e siècle en Espagne, dont les œuvres ont façonné une grande partie du visage célèbre de Madrid. Dans *Madrid, guía visual de arquitectura, ediciones La Librería, 2013, Madrid*, Gea Ortigas Isabel, p. 126, 127. La plupart de ses réalisations se situent rue de Alcalá : le Gran Casino - 1903, qu'il réalise avec son homologue l'architecte Ostamendi, le palais des communications, dénommé aussi Palais Cibeles, face à la place du même nom, réalisé

contre-pied de la tendance et proposa l'écrasement politique de Sol grâce à un projet pharaonique à la gloire du franquisme et des idoles. L'architecte offrit à Madrid la démesure et l'outrance très cinématographique inspirée du film *Metropolis* de Fritz Lang⁷⁴², dans laquelle Sol n'était plus que l'ombre gigantesque d'elle-même. Ce projet si dispendieux ne verra jamais le jour mais il enveloppe la capitale d'un imaginaire cinématographique délirant.

7. La Puerta del Sol à la manière de *Metropolis* de Fritz Lang

Pour Palacios, il s'agissait de concevoir une création ex-nihilo qui fut très contestée mais qui figurait dans la *Revista Nacional de Arquitectura* et comptait parmi ses principaux soutiens, celui du Caudillo lui-même. L'architecte Palacios conçut et dessina pour la capitale espagnole des plans de reconfiguration inspirés par l'une des références cinématographique phare de la ville portée à l'écran. Sur les plans, la capitale madrilène s'étendait, côté ouest, jusqu'à *El Escorial*, le long d'une voie baptisée « *La Vía Triunfal* », elle-même doublée par une « *Gran Vía Aérea* » qui reliait ce grand Ouest au nouveau centre de la ville. Cette voie aérienne ne devait être rien de moins qu'un pont colossal, monté sur huit piliers-gratte-ciel, conçus pour accueillir environ 100 000 personnes et coiffé en son terme par un immense phare au col de *Garabitas*. Le centre-ville, lui, se recomposait selon un nouvel axe partant de la Place de Cibeles, jusqu'à la Place Neptuno d'où un obélisque s'élevait à la gloire du Généralissime. Dédiée aux « Gloires espagnoles », la restructuration de la Puerta del Sol prévoyait désormais une place en ellipse, comptant deux tours de quarante étages accueillant chacune les ambassades et consulats des pays d'Amérique latine. Sur le papier, cette nouvelle Puerta del Sol comptait également des arcs de triomphe et des statuaire à la gloire des monarques espagnols – rois catholiques et Felipe II. Enfin, elle était entourée de voies aériennes aux parois

également avec Ostamendi, à l'architecture monumentale saluée pour l'audace de son style – 1904 ; la Banque espagnole du Rio de la Plata, autrement dénommée Édifice des Cariatides - 1911, pour ce projet Palacios et Ostamendi sont secondés par Segundino Zuazo, principal acteur de l'élargissement de la Gran Vía en 1920 et de la création des Nouveaux Ministères, édifice qui devient en 2006 le siège international de l'Institut Cervantes ; enfin, le Cercle des Belles lettres - 1926, date à laquelle il est nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Au plan des logements privatifs, il s'illustre dans des réalisations pour la bonne bourgeoisie madrilène des quartiers chics de Salamanque, Velázquez et Castellana. De nombreux plans du film de *Las Chicas de la Cruz Roja* se déroulent devant ses réalisations et les valorisent.

⁷⁴² « *Las ideas de Antonio Palacio para Madrid, una mezcla de la Metrópolis de Fritz Lang y de historicismo imperial, tenían un carácter de grandiosidad cinematográfica, de tramoya teatral que imposibilitaba su realización en todo punto.* », écrit Fernando Castillo-Cáceres, in *Los años de Madridgrado*, Forcola, Op. Cit. p. 411.

de verre destinées aux rassemblements de masse et aux commémorations. Le projet prévoyait de démolir l'essentiel du centre-ville de la capitale pour y déployer cette transformation radicale. Selon Fernando Castillo, la volonté illustrée par ces plans consistait bien à gommer durablement tout un passé urbain récent et honni, « ... *tras la guerra había llegado el gran momento de Madrid, la oportunidad de convertir la capital en una gran ciudad que recogiese la historia surgida el 18 de junio*⁷⁴³. » écrit Fernando Castillo⁷⁴⁴.

8. *Las chicas de la Cruz Roja*, un film soutenu par la Phalange

S'il fallait encore se convaincre du caractère de propagande de *Las chicas de la Cruz Roja*, les archives de la Administración General de Archivos – AGA – suffiront à confirmer l'argument. Le 29 octobre 1958, un premier document de la commission de censure de l'Institut national de la cinématographie du ministère de l'Information et du Tourisme⁷⁴⁵, déclare que le film est autorisé pour les plus de 16 ans, ce qui signifie l'application d'une censure réelle et sérieuse qui priverait la production d'une aide de financement et d'un quelconque prix lui assurant de rester plusieurs semaines à l'affiche. Deux mois plus tard, le 27 décembre 1958, un nouveau document émanant de la même commission de censure déclarait le film « *classé dans la première catégorie A, et pouvant bénéficier d'une aide de 60 % de son coût total de production*⁷⁴⁶. » Grâce à ce nouveau classement, le film obtint un peu plus tard le titre de « *Film d'intérêt national* » qui lui vaudra de demeurer plus de 60 jours à l'affiche dans les cinémas madrilènes⁷⁴⁷. Entre ces deux contradictions, il a été versé aux archives deux courriers qui ont emporté la reconsidération de la commission vers une nouvelle décision : un premier courrier de Jesús Rubiera González, directeur et propriétaire de la compagnie de production *Asturias film*, appuyé par un second courrier, celui de Don Jesús Feyo Álvarez, délégué national de la Phalange espagnole traditionaliste et de la JONS en presse et radio pour la sortie des nouveaux

⁷⁴³ CASTILLO- CÁCERES, Fernando - *Los años de Madridgrado* - p. 409.

⁷⁴⁴ *IBID.*

⁷⁴⁵ AGA - Documento N° 2596/J8: Expediente 18.464 de la reunión del 29 de octubre de 1958, que apunta el acuerdo de : “*clasificarla como AUTORIZADA PARA MAYORES DE 16 ANOS, sin adaptaciones de ninguna clase.*” Y Fechada del 31 de octubre de 1958.

⁷⁴⁶ AGA-documento N° 3210/J8 - Expediente 18.464 fechada en el 27 de diciembre de 1958 que declara el siguiente acuerdo “*Clasificarla en la categoría PRIMERA A. Y determinar su coste de producción en 6.912.000 pesetas.*”

⁷⁴⁷ HEREDERO, Carlos - *Las huellas del tiempo, cine español 1951- 1961- Op. Cit.* p. 99.

Rappelons que le nombre de semaines à l'affiche dont bénéficie un film dans les cinémas madrilènes détermine son succès. Dans les années cinquante, c'est là le seul critère d'évaluation car il n'existe pas de comptage de billets à travers les différentes salles de cinéma du pays.

films, et dont voici presque l'in-extenso de la déclaration :

Es una película muy alegre, muy juvenil, que nos descubre a un Madrid muy actual (...) la película de Madrid - y la de España de hoy para el Mundo. En las chicas de la Cruz Roja, los panoramas de la ciudad grande y moderna, construida en estos años sirven de fondo a una acción de tipo social y humano que también es consecuencia de nuestro modo de ser actual. El Gran desfile de tipos de diferentes clases sociales, permite apreciar que en este clima de convivencia todas las reacciones son positivas. La película logra sin crear problemas de angustia ni de barreras, sin sacar a la luz ángulos sombríos, ganarse exclusivamente la admiración popular por la vía de la verdad: Es la primera vez que yo sepa que Madrid como corazón de España aparece en una pantalla de modo que pueda exaltar a nuestro país en cualquier parte del mundo. Hay ciertamente en nuestra película una ambientación demostrativa del grado de paz y progresos alcanzados bajo el Régimen por la Capital de España. Porque en "Las CCR", Madrid, adquiere una belleza y un empaque señorial que era desconocido hasta ahora; porque los habitantes de la Capital de España viven y ríen y hablan como los de todas las grandes ciudades; porque muestra una España limpia, clara, atractiva, y, porque, en fin, siega de un plumazo un Madrid primitivo, feo, hueco, e informal que habían recogido muchas películas anteriores. Existe así mismo en la película de "Asturias Films" una intención proselitista y social, que bajo el lema de que las mujeres también, sirven a la Patria, nos muestra unas muchachas de diferentes clases desde la más humilde a la más acomodada, que se unen para practicar el bien y crean entre ellas unos vínculos de amistad y comprensión, solo realizables al amparo de una ideológica nacional de hermandad y de fe⁷⁴⁸.

Ce courrier présente le mérite d'écrire et de révéler le sous-texte du film de Rafael J. Salvia. Les termes de la missive correspondent point par point aux concepts doctrinaux et à l'idéologie chers à la Phalange. Voici tout d'abord citées de manière légèrement enveloppée les deux grandes figures de propagande, « le *Gran desfile* », puis le « *Madrid como corazón de España* », où se joue la rédemption de la ville laide et sale en Jérusalem céleste lumineuse et propre, et qui fonctionne comme principe de rayonnement extra-péninsulaire, socle urbain non pas d'un avenir radieux mais d'un passé grandiose : Madrid est la capitale d'envergure seigneuriale (« *de un empaque señorial* »). Ces deux figures rendent à leur tour hommage à la paix instaurée par le régime, avec un R majuscule (« *demonstrativa del grado de paz y progresos alcanzados bajo el Régimen por la Capital de España* »), et elles s'accompagnent du comportement de rigueur prôné par la Phalange depuis les années d'après-guerre et bien répertoriées par Carmen Martín Gaité comme autant de contraintes idéologiques imposées aux femmes⁷⁴⁹ : le sourire, la bonne humeur, l'optimisme. La lettre oppose deux types de cinéma, celui de la ville radieuse et celui de la laideur et de l'angoisse urbaine, avant de glisser vers des

⁷⁴⁸ Nous avons consulté et recopié ce courrier à Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares - documento N° 3210/J8 - Expediente 18.464 fechada en el 27 de diciembre de 1958.

⁷⁴⁹ MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española* - Barcelona, edición Anagrama de 2015. « *Las prédicas sobre la sonrisa femenina como panacea (...) tienen una clara vinculación con la ideología de la mujer fuerte y animosa propugnada por la Sección femenina de Falange* », écrit l'auteur, p. 41.

concepts totalisant de « *Patrie* », au service de laquelle, dans ce film et très clairement, les femmes se tiennent (« *las mujeres también, sirven a la Patria* »), et selon le concept d'union réussie entre tous les Espagnols, sous l'égide de la fraternité et de la foi (« *al amparo de una ideológica nacional de hermandad y de fe.* »)

9. Les dons à La Cruz Roja, un impôt camouflé

Il convient de noter que cet argument de solidarité, que l'on retrouve sous la plume des critiques et des actrices qui soulignent la belle harmonie sociale qui aurait présidé au film de Salvia et dont la collecte de la Croix-Rouge serait le gage et le témoin, est la reprise presque mot pour mot de la lettre rapportée ci-dessus du phalangiste Don Jesús Feyo Álvarez. Or, au plan de la collecte de fond, il ne s'agit guère d'une campagne de solidarité mais bel et bien d'une collecte d'impôt qui ne dit pas son nom et que vient camoufler l'enseigne de la Croix-Rouge⁷⁵⁰. « *El día de las banderitas* », le jour des petits drapeaux n'est pas une journée de dons collectés librement selon le bon vouloir de chacun puis gérés pour les bonnes œuvres de l'enseigne caritative. Si elle s'opère sous l'enseigne de la Croix-Rouge, selon Juan Antonio y Alejandro García⁷⁵¹, cette collecte constitue, de fait, non une invitation à donner mais le recouvrement d'un impôt créé et mis en place par le gouvernement nationaliste depuis 1937. De très nombreux impôts informels furent alors instaurés pour pallier l'absence des fonctions régaliennes d'État et pour faire face aux dépenses de guerre. Ils contribuèrent à amasser des sommes assez importantes. Carlos Barciela, Joaquín Melgarejo et Antonio di Vittorio-Publicación avancent que :

⁷⁵⁰ Jusqu'en 2018, dernière diffusion à la télévision du film présenté par Conchita Velasco, le film cautionne l'idée que la Croix-Rouge est une enseigne qui, à travers les collectes, fait œuvre de générosité. Ce point témoigne à l'environnement du fait que l'enseigne a su préserver son image et son rôle durant la Seconde Guerre mondiale. Cet autre visage de l'association caritative fut en partie mis au jour par le livre enquête de Claude Lanzmann - *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943 - Theresienstadt 1944* – Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 2013. L'auteur retranscrit un entretien qu'il eut avec Maurice Rossel en 1979. Délégué à Berlin du Comité international de la Croix-Rouge pendant la guerre, ce dernier se rendit à Auschwitz en 1943 puis avec l'accord des autorités allemandes, dans le ghetto modèle de Theresienstadt en juin 1944. Il déclara n'avoir rien vu de l'horreur des camps ni rien décelé de la parodie macabre, mise en scène par les officiers nazis à Theresienstadt. Claude Lanzmann applique à ses déclarations la même impitoyable méthode d'investigation que celle utilisée dans son documentaire *Shoah*. La méthode de Claude Lanzmann, qui s'appuie toujours sur une parfaite connaissance des détails de l'histoire, révèle troubles, incohérences, zones d'ombres et mensonges dans les propos de son interlocuteur, lesquels entachent alors de suspicion le rôle joué par la Croix-Rouge internationale dans cette affaire.

⁷⁵¹ ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio – *Las recaudaciones de naturaleza fiscal en los primeros años del Franquismo*– In *Cuadernos de historia del derecho*, ISSN 1133-7613, N° 14, 2007, p. 27-116.
En ligne: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2526549>

La parafiscalidad y las cajas autónomas en varios ministerios y en la organización del Movimiento colaboraron a distorsionar u obstaculizar la ejecución de la política fiscal instrumentada desde el Ministerio de Hacienda. En 1945, por ejemplo, había 815 cajas autónomas que manejaron para 1946 un presupuesto de 3,5 millones de pesetas, más del 15 por 100 del presupuesto estimado de las administraciones públicas (21,5 mil millones de pesetas, según fuentes Iruzosqui⁷⁵².

La fête des « petits drapeaux » reprend et poursuit de fait « la fête des fleurs » qui perdura une fois la guerre terminée, pour réapparaître camouflée à l'écran en 1958. Cette fête des fleurs fut maintenue jusqu'en 1975. Elle avait lieu au printemps et constituait une forme de parafiscalité dont les auteurs Comin y Martorell⁷⁵³ soulignent qu'elle correspondait à la nature du régime lui-même :

S'il existait des précédents tels que les caisses autonomes lors de la dictature de Primo et lors de la République, cela s'exacerba durant la guerre. Le franquisme n'était pas un État de droit conventionnel mais un « régime » avec des organes paraétatiques. – À la fin de la guerre cela persista, jusqu'en 1975, notamment pour l'Organisation syndicale, et l'assistance sociale.

Confié à partir de 1937 à la Croix-Rouge, le recouvrement de cet impôt échappait à la gestion du Trésor public. S'il ne fait pas de doute que les sommes étaient destinées à couvrir des dépenses publiques liées à la santé, en revanche Carlos Barciela, Joaquín Melgarejo et Antonio di Vittorio détaillent l'absence de contrôle de la part du ministère public⁷⁵⁴ quant à la collecte et à la répartition de ces sommes. Ils relèvent alors un fonctionnement paraétatique bien organisé au sein duquel les sommes engrangées étaient à la main et gérées par des grandes familles de la Phalange :

La Hacienda no controló, desde el punto de vista contable, en las décadas de 1940 y 1950 la totalidad del sector público, ni siquiera la totalidad de los organismos que hoy consideramos administraciones públicas. El aparato del "Estado nuevo" distaba mucho del Estado moderno surgido en occidente tras la Segunda Guerra Mundial. De la guerra civil salió una organización del Estado capturado, al menos principalmente, por las distintas familias del Movimiento, por multitud de intereses, que se tradujeron en los citados organismos y Cajas Autónomas y en parafiscalidad, al margen del Presupuestos Generales, y, por tanto, del teórico director de la política económica, el ministro de Hacienda. En suma, un Estado mal formado, como denunciaron en su día, con tesón, economistas como Manuel de Torres o Enrique Fuentes Quintana⁷⁵⁵.

⁷⁵²BARCIELA, Carlos; DI VITTORIO, Antonio; MELGAREJO, Joaquín - *La evolución de la hacienda pública en Italia y España siglos XVII- XXI* - San Vicent del Raspeig, Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, D. L. 2015. p. 316.

⁷⁵³IBID.

⁷⁵⁴ Carlos Barciela, Joaquín Melgarejo, Antonio di Vittorio - *La evolución de la hacienda pública en Italia y España siglos XVII- XXI* de - Publicación de la Universidad d'Alicante, 2015.

⁷⁵⁵ IBID. P. 315/316.

Selon les auteurs, il faudra attendre la modernisation de l'économie espagnole de la fin des années cinquante pour voir un État se reconstituer de manière à faire exister une centralisation des comptes au ministère des Finances et pour avoir la capacité d'apprécier réellement l'envergure du secteur public. Enfin, le recouvrement de cet impôt, destiné à couvrir une dépense de santé publique, est confié par les nationalistes à la Croix-Rouge :

Otra institución que se vió obligada a realizar cuestaciones fue la Cruz Roja Española. A comienzo del mes de junio se anunció que la tercera Asamblea estaba preparando por la Fiesta de la Banderita, «un magnífico Garden party en el parterre del Retiro en el que iba a actuar. La Banda Municipal que iban a instalar junto a varios bufets servidos por un establecimiento de primer orden en colaboración con un prestigioso barman y un orquesta americano de baile. Las entradas se iban a cobrar 7 pesetas. Según explicaban los periódicos, la Fiesta de la Banderitas era la continuación de la antigua y popular Fiesta de la Flor y se llamaba así desde que en 1937 en zona nacional se había sustituido la flor por la banderita blanca con una cruz roja en el centro. El mismo Generalísimo había decidido celebrar la cuestación de este año el 24 de junio, festividad de San Juan Bautista, con tal motivo las mesas petitorias iban a ser presididas por damas de la aristocracia, personalidades de relieve y destacadas artistas.», analyse de son côté Pedro Montolú⁷⁵⁶.

Les propos de l'historien pourraient, là encore, être une description à la lettre des scènes du film de R. J. Salvia. Le réalisateur inclut par ailleurs dans la fiction l'objet de cet impôt, qui est le financement de l'action sociale et d'une partie des dépenses de santé. Paloma, en effet, visite son père hospitalisé, cet ouvrier qui s'est brûlé les deux mains dans son atelier, et rend de la sorte un vibrant hommage à l'hôpital : - *¡ Aquí hacen milagros !*, dit l'homme alité. Cette scène nous en remémore alors une autre, au tout début du film, au cours de laquelle Paloma justifie sa participation auprès de la Croix-Rouge « *para corresponder uno con lo que se hace por papá* ». Ainsi, la part de l'impôt informel que Paloma contribuera à prélever correspondra, en partie, au coût des soins prodigués au père par le régime. L'hôpital devient à l'écran un espace efficient où se suturent toutes les solidarités individuelles et collectives. Échappant de fait au Trésor public, cet impôt est étroitement encadré par l'armée et l'aristocratie, à la ville comme à l'écran. Il est recouvré par une soixantaine de « *mesas petitorias* », citées et présentes dans le film, toutes placées sous la responsabilité des élégantes de l'aristocratie et situées dans les quartiers royaux de la capitale, *Place de Alacalá* et *Palacio de Oriente*. Quant à la présence militaire, si elle se trouve minorée par la bonhomie de la fanfare municipale qui la rend presque

⁷⁵⁶ MONTOLÚ CAMPS, Pedro - *Madrid de la Posguerra, 1939- 1946, los años de la represión* – Madrid, Sílex Ediciones, S.L, 2005.

invisible et à laquelle elle se mêle, elle est pourtant réelle dans le long métrage. Il lui est en effet donné de défiler au milieu de la chaussée, dans le sens contraire des voitures et de franchir la ligne continue. Encadré de la sorte, l'impôt recouvré fait de Madrid parcouru un théâtre d'opération fiscale quadrillé par deux des plus puissants piliers du régime franquiste en 1958/59⁷⁵⁷, l'armée et l'aristocratie.

10. Hybridation des rhétoriques filmiques et plasticité du régime franquiste

Enfin, *Las chicas de la Cruz Roja* représente bien un véritable film événement, au sens donné à ces termes par le concept de Nancy Berthier⁷⁵⁸, dans la mesure où cette comédie à l'eau de rose superpose et condense deux rhétoriques cinématographiques qui relèvent chacune de deux régimes politiques opposés : démocratie et modernité versus dictature militaire fasciste. La trajectoire urbaine est devenue ici une trajectoire mémorielle dont les jeunes héroïnes sont désormais les « actrices » formelles. Fort opportunément, ces figures du féminin, aux visages sans histoire, ont pour fonction de faire retour sur un visage de l'histoire : celui de la victoire du coup d'État des militaires nationalistes en 1939. Ce cortège prend le relais d'une société totalitaire qui a toujours su faire siennes les couleurs de la modernité, en se tenant du côté des vainqueurs et en déclinant la rhétorique de l'image. Vingt ans plus tard, intégrée au cinéma de fiction et de divertissement, la trajectoire mémorielle de la victoire de 1939 se modernise elle aussi. Madrid ville capitale se mue en podium pour un défilé qui sera tout autant celui de la célébration politique de la parade militaire princeps du régime franquiste que celui de la modernité américaine au goût du jour depuis les accords de 1953. Les jeunes héroïnes opèrent ici la démonstration d'une alliance entre les nouvelles silhouettes de mode et les modèles d'architecture urbaine. En cela, ce film est une magistrale démonstration de la ductilité idéologique du régime franquiste tout au long de son histoire. Cette plasticité politique se traduit à l'écran de deux manières concomitantes : d'une part par l'adoption de l'écriture cinématographique de l'allié politique du moment, d'autre part, chacune de ces rhétoriques articule très fortement le corps humain au corps urbain, même si elles procèdent chacune de

⁷⁵⁷ Développement du contexte historique de l'évolution des soutiens du franquisme et de la forme juridique même du régime.

⁷⁵⁸ BERTHIER, Nancy, « En torno al concepto de película-evento », en *Metodologías 4* (Ed. Raúl Eguizábal), Madrid, Editorial Fragua, Biblioteca de Ciencias de la Comunicación, 2018, p. 35-52.

manière distincte.

1958 - Emblématique de la modernité américaine, *Las chicas de la Cruz Roja* propulse à l'avant de la scène une capitale espagnole en tout point similaire à l'archétype urbain américain – Madrid rivalise à l'écran avec New York – et quatre jeunes femmes dont la gestuelle corporelle devient l'étendard de la modernité hollywoodienne dans la Péninsule. Le film adopte la rhétorique d'image chère à l'Amérique et largement empruntée à celle de Jean Negulesco, notamment dans *How to Marry a Millionaire ? - Comment épouser un millionnaire ?* (1954). L'écriture cinématographique est de ce point de vue calquée sur l'écriture des comédies hollywoodiennes, point qui a été amplement démontré et détaillé dans la II^e partie de cette thèse. Ici, Rafael J. Salvia privilégie pour la ville les plans larges, les travellings avant, arrière et latéralisés qui mettent la capitale en mouvement. L'on y respire, l'on y court, mais l'on s'y désaltère et l'on y déjeune sous un ciel clément et ample. Le corps féminin y figure en entier, en pied, dans des plans américains, larges puis rapprochés, avec quelques portraits, là encore essentiellement centrés sur les femmes, et une écriture américaine qui se centre sur la modernité urbaine et la singularité féminine. Un tantinet hiératiques et parfois légèrement figées, les jeunes héroïnes occupent néanmoins pleinement l'écran, tout comme leurs modèles américains.

Grâce à l'instance de la trajectoire urbaine, ces mêmes corps féminins revivifient les espaces géographiques et différents temps historiques et récents de l'alliance du régime avec les puissances de l'Axe. Profitant de l'absence troublante des contre-espaces foucaldiens, elles forment, à l'appui de leurs ballades et balades, un éternel présent, ce temps qui dans la théorie augustinienne est celui qui contient et convoque tous les autres⁷⁵⁹. Elles réactualisent de la sorte les trames matricielles reprises des deux documentaires de *La Liberación de Madrid* et du *Gran desfile de la victoria*, lesquels documentaires décalquaient une tout autre rhétorique filmique : celle du cinéma allemand de propagande propre au III^e Reich. La proximité de l'Espagne avec les puissances de l'Axe s'est traduite à l'image par cette similitude d'écriture, de construction,

⁷⁵⁹ SAINT AUGUSTIN - *Les Confessions, Livre XI La mémoire du commencement*, xx,26 – Œuvres, I – Paris, NRF Gallimard, la Pléiade, 1998. Saint Augustin écrit : « Si donc le futur et le passé existent, où sont-ils ? Je veux le savoir. À défaut d'en être capable pour l'instant, je sais du moins ceci : où qu'ils soient, ils n'y sont pas en tant que futur ou passé, mais en tant que présent. Car, si le futur y est comme futur, il n'y est pas encore ; si le passé y est comme passé, il n'y est plus. Et donc, où qu'ils soient, quels qu'ils soient, ils n'y sont que comme présent. », p. 1044.

de montage dans les films de propagande⁷⁶⁰ jusqu'en 1940. Là, le corps est masculin, collectif, en uniforme pour les militaires, totalement massifié et anonyme pour les passants amassés sur les trottoirs. Comme dans les documentaires de l'Allemagne nazie, ce corps masculin est dans le même temps fragmenté, presque disloqué et mécanisé dans des plans de bottes, de jambes ou de bras armés qui saturent la diagonale de l'image. Le corps urbain, lui, est entièrement envahi ; il est soumis à la même saturation spatiale, visuelle et sonore. À l'écran, les mêmes raccords enchaînent les mêmes scènes de marche, de bottes, d'artillerie dans des séries de plans répétitifs et identiques. La ville est pilonnée. De droite vers la gauche, puis de gauche vers la droite, les cadrages très serrés verrouillent tous les espaces. Quant aux plongées et contre-plongées, elles quadrillent tout l'espace aérien. L'image est l'arme maîtresse du corps urbain occupé. Madrid, après Berlin, s'est tenue disloquée et ramassée dans la répétition de gestes identiques. « *La ville*, analyse J. L. Comolli, *n'est plus que ressassement de corps identiquement ramassés dans le même geste*⁷⁶¹. » L'image est tout autant l'arme majeure qui scénarise un corps masculin, multiple et un, indistinct, agi et entièrement piloté, à la manière de la description qu'en fait Victor Klemperer : « *Les hommes lançaient leurs jambes de telle façon que la pointe de leurs bottes semblait valser plus haut que la pointe de leur nez, c'était comme une seule valse, comme une seule jambe, et il y avait dans l'attitude de ces corps – non, de ce corps unique – une tension si convulsive que le mouvement semblait se figer (...) et que la troupe entière donnait autant une impression d'absence de vie que d'extrême animation*⁷⁶². »

La propagande franquiste est bien à l'œuvre et d'une manière particulièrement intense, quoique dissimulée, dans ce film. Les valeurs et images matricielles du régime franquiste en constituent même le ressort cinématographique essentiel et font de cette comédie à l'eau de rose un film de propagande politique. Ainsi, voilà donc ce qui résistait si fort aux canons de l'imaginaire empruntés à l'Amérique dans les fictions de Pedro Masó. La conquête et la prise

⁷⁶⁰ TRANCHE, Rafael. R, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* - Op. Cit. p. 119 et 120.

Cette proximité cinématographique avec l'Allemagne du III^e Reich durant la guerre civile et le primo franquisme était d'ordre politique et technique, comme le montrent les deux auteurs. El Departamento Nacional de Cinematografía, créé en avril 1938, avait pour mission de contribuer à la construction du nouvel État espagnol. Il s'y emploie, notamment avec les actualités (los noticiarios) et les grands documentaires. Confronté à la pénurie de matériels, le Département a bénéficié de l'aide du secteur cinématographique allemand (la Reichsfilmkammer), très désireux d'étendre son industrie et son influence idéologique au marché hispanique. Le ministère de la Propagande allemand facilitera les accords. En 1938, tous les procédés de la DNC sont transférés à Berlin.

⁷⁶¹ COMOLLI, Jean-Louis, « *La ville des masses* » - in - *La ville au cinéma*, Encyclopédie du cinéma - JOUSSE, Thierry ; PAQUOT, Thierry, Paris Éditions Cahiers du Cinéma, 2005, p. 140.

⁷⁶² KLEMPERER, Victor – *LTI, la langue du III^e Reich* – Paris, Éditions Albin Michel, 1996, p. 43.

de Madrid par le régime franquiste. En effet, l'impact politique des images matricielles des documentaires de 1939 qui font la trame et le moteur de l'action du film de 1958, explique l'existence de si grands écarts entre cette comédie espagnole et les comédies d'Hollywood dont elle s'inspire par ailleurs, ainsi que l'absence radicale d'hétérotopies foucaaldiennes. Fait remarquable, les deux rhétoriques filmiques des deux vainqueurs se combinent dans une forme d'hybridation inédite, dont l'intérêt est sans doute de pouvoir faire oublier la force motrice des images princeps des films de propagande franquiste. Pour autant, le film de Salvia n'épuise pas la présence de références chères à l'idéologie franquiste dans les deux autres films du corpus. Il en constitue une seconde, très féconde : la figure du ciel, issue également des deux documentaires de références de 1939, qui marque de son sceau les trois films du corpus. Dans *Vuelve San Valentín*, elle donne lieu à l'élaboration d'une dialectique politique et d'un récit mythique particulièrement appuyé. Cette fois, Madrid est verticalement reliée au divin.

II. *VUELVE SAN VALENTÍN*, MADRID EST LA CAPITALE DU CIEL

Le ciel est un espace filmique d'une importance cruciale dans les trois films du corpus; il ouvre et structure les génériques de *Las Chicas de la Cruz Roja* et de *Las Muchachas de Azul*, et constitue tout l'*incipit* de *Vuelve San Valentín*. Il est l'espace par lequel le narrateur omniscient et les spectateurs arrivent à Madrid, à hauteur des nuées et des gratte-ciel, via une caméra qui le déploie par des séries alternées de panoramiques et de plongées, toujours au-dessus de Gran Vía, Castellana, Cibeles, avec une prédilection pour les deux grands édifices, Edificio España et Torre de Madrid qui ouvrent la Gran Vía à partir de la Place de' Espagne. Ce ciel se trouve être également une des figures de rhétorique majeures du documentaire de propagande de la *Liberación de Madrid* qui demeure, là encore, une matrice et un hypertexte dont les trois comédies de Pedro Masó reprennent presque à la lettre les longs travellings aériens. Après la trajectoire au sol, il devient lui aussi un espace politique à l'écran. Il est cette géographie d'une conquête qui se renouvelle à l'écran dans les trois films du corpus et sur lequel s'ouvrent, vingt ans plus tard, les trois comédies sentimentales.

Or, ces références de 1939 s'hybrident à nouveau parfaitement avec les références du ciel hollywoodien des années cinquante, contenues également dans ces trois longs métrages. Espace de guerre civile, de conquête militaire et espace de modernité verticale à l'américaine, la rhétorique du ciel à l'image fait de Madrid une capitale internationale sous le sceau de deux vainqueurs, celui de la Guerre civile et celui de la Seconde Guerre mondiale, grand hégémon du monde occidental avec lequel l'Espagne a passé des accords militaires en 1953. L'écriture palimpseste puise d'une part à l'aune des images du documentaire de 1939 qui plongent et longent *la Gran Vía*, soulignent l'architecture contemporaine Art déco du gratte-ciel de *la Telefónica* et de ceux de *Callao* ; elles glanent également dans le film source par excellence du cinéma urbain américain, *The Crowd*, de King Vidor, notamment pour la mise en scène de la verticalité et plus particulièrement avec les contre-plongées consacrées à la densité de la circulation automobile et piétonnière. Tel est le cas de *Vuelve San Valentín* réalisé par Fernando Palacios en 1962.

1. *Vuelve San Valentín*, ce que le ciel nous réserve

Vuelve San Valentín sort sur les écrans en 1962 et présente dans son générique une écriture du ciel originale, diserte et polysémique. Ce film est une suite, ou redite de *El Día de los enamorados*, grand succès commercial du même réalisateur⁷⁶³, réalisé trois ans plus tôt. Il en suit approximativement le scénario : mandaté par le ciel, le saint descend une première fois en 1959 à Madrid, puis une seconde en 1962 pour assurer le règne de l'amour dans la vie de quatre couples et cimenter durablement leur union. Or, en 1962, le contexte mondial est très tendu, les deux grands alliés de la Seconde Guerre mondiale se tournent le dos désormais dans une course à l'armement nucléaire sans précédent, l'Europe se scinde entre les démocraties, à l'ouest autour des États-Unis, et les pays satellites communistes, à l'est autour de l'Union soviétique. Le mur de Berlin s'érige en août 1961 sur décision de Nikita Khrouchtchev, ce qui avec les voies ferrées et routières également fermées, coupe littéralement Berlin en deux. Le

⁷⁶³HEREDERO, Carlos - *Las huellas del tiempo, Cine español 1951- 1961*- Valencia, Filmoteca 1993, *Op. Cit.* p. 227. L'auteur y souligne : « *La idea motriz de la narración (el encuentro de personajes y de historias diferentes en torno al pretexto de una celebración) será utilizada de nuevo al año siguiente por el mismo equipo (de producción y de guión, aunque a este último se le suma también Antonio Vic) en la secuela inmediata : "El día de los enamorados", donde un esquema idéntico traslada la festividad al día de San Valentín* ». L'auteur précise également que si le réalisateur change, en revanche Rafael J. Salvia en est le scénariste et Pedro Masó le producteur, comme pour « *Las chicas de la Cruz Roja*. »

rideau de fer, annoncé par Churchill en 1946⁷⁶⁴, devient la nouvelle donne politique du monde. les guerres et les conflits se multiplient sur la planète.

Dans ce contexte, Fernando Palacios ose un générique qui rompt le pacte narratif de l'illusion mimétique. Au lieu d'exposer la situation réaliste qui lève la méfiance naturelle du spectateur et ancre doucement ce dernier dans une fiction, ici, à l'aide d'images empruntées aux informations de l'actualité du moment, il impose à l'écran une guerre planétaire. La série de conflits d'actualité, sur terre, mer et air se superposent à l'écran et aboutissent en fin de générique à l'explosion de la menace la plus inquiétante de la décennie : celle de la bombe atomique. Le plan est suivi de la course folle d'une fusée de lancement de missiles nucléaires qui monte directement au ciel. Voilà bien un générique dont le registre n'est pas précisément celui d'une comédie à l'eau de rose et dont la vertu évidente est de rendre apparente la cantilène anti-communiste aux nuances multiples qui traverse toutes les décennies du régime franquiste. Avec le prétexte de la comédie, générique et *incipit* scénarisent de nouveau les deux symboles forts du régime : le sabre et le goupillon, la puissance militaire et la puissance divine, qui maintiennent la capitale madrilène miraculeusement en paix, dans un monde en guerre.

2. Des images de guerre pour une fiction de rêve

Sans coup férir, ces images d'actualité plongent le spectateur dans l'enfer des conflits bien réels qui assaillent le monde en 1961. Dans les airs, sur terre, sur les mers, en Corée, au Vietnam, en Algérie, la guerre est partout, à Berlin cette fois et se rapproche encore. Or, l'ordre de montage des dix-sept plans et contre-plans du générique raconte une histoire qui est une pure fiction. Cette fiction trahit le déroulé des faits historiques pour en donner un sens détourné mais très simple à lire : dans un monde où la menace bolchevique est plus présente que jamais et génère une guerre planétaire, seule Madrid est à l'abri sur cette planète gangrenée par les conflits. La modernité militaire et technique, la plus radicale quant à ses conséquences pour

⁷⁶⁴ « De Stettin dans la Baltique jusqu'à Trieste dans l'Adriatique, un rideau de fer est descendu à travers le continent. Derrière cette ligne se trouvent toutes les capitales des anciens États de l'Europe centrale et orientale. Varsovie, Berlin, Prague, Vienne, Budapest, Belgrade, Bucarest et Sofia, toutes ces villes célèbres et les populations qui les entourent se trouvent dans ce que je dois appeler la sphère soviétique, et toutes sont soumises, sous une forme ou sous une autre, non seulement à l'influence soviétique, mais aussi à un degré très élevé et, dans beaucoup de cas, à un degré croissant, au contrôle de Moscou. » Winston Churchill prononce ce discours à Fulton, le 5 mars 1946, « Le nerf de la paix » « The sinews of peace » - En ligne <http://www.britannia.com/history/docs/sinews1.html> - Traduction intégrale.

l'humanité, est ici utilisée pour bâtir un récit mythique. Elle reconfigure l'histoire de l'Espagne et du monde des vingt dernières années, et fonde une fois encore la légende de la victoire du franquisme : l'actualité du monde légitimerait la prescience politique et visionnaire du régime, de sa croisade menée contre le communisme en 1936. Au générique, deux personnages issus de la politique internationale incarnent la guerre totale et désignent les coupables d'un tel chaos : celui de Nikita Khrouchtchev à la tête du Præsidium du Soviet suprême. Il se tient ici à la tribune de l'Assemblée générale des Nations unies, avec un index pointé dans un geste de menace. Puis celui de Walter Ulbricht, président du nouveau conseil d'État de RDA, qui revient à deux reprises et qui a aiguisé notre curiosité. L'identification de ce dernier ne fut pas chose aisée et cette difficulté souligne à quel point cette personnalité politique est demeurée hors du champ historique de l'Europe occidentale alors même qu'elle a si fortement contribué à cliver la pensée politique des Occidentaux durant plus de cinquante ans. En août 1961, avec l'accord de l'URSS, la RDA construit le mur de Berlin qui interdit définitivement la circulation entre l'Est et l'Ouest des deux Allemagnes. La séparation entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe de l'Est est consommée et le mur devient le symbole de cette rupture historique des deux grands vainqueurs et alliés de la Seconde Guerre mondiale, l'URSS et les États-Unis. La division politique entre le monde libéral et le monde communiste est actée. À l'écran, les portraits des deux dirigeants, le dirigeant soviétique et le président de l'Allemagne de l'Est, sont assortis d'images de soldats circulant le long du mur et de civils en haillons et en fuite.

Le décor du communisme et du rideau de fer, sujet central du générique, est planté. Le portrait de Walter Ulbricht revient deux fois et la succession des plans l'assigne une première fois comme le maître d'œuvre du rideau de fer et la seconde fois comme artisan du malheur des populations de l'Est privées de liberté. Le fait qu'il s'agit d'images d'information produit un vernis de véracité et de surgissement de l'histoire. Pourtant, rien n'est plus trompeur. Si le mur date bien de 1961, en revanche l'image de Nikita Khrouchtchev à l'écran est celle de 1960, lorsqu'il fut convié à l'Assemblée générale des Nations unies pour participer à la « Déclaration d'indépendance des pays colonisés ». À ce moment précis, le mur de Berlin n'était pas encore construit. L'image est donc montée dans une perspective de détournement politique. Elle construit bel et bien la menace pour l'agiter à l'écran. Dans l'ordre du montage des plans, l'index de Khrouchtchev semble à la fois menacer les puissances occidentales et intimor l'ordre à Walter Ulbricht, président du nouveau Conseil d'État de RDA, de s'exécuter. La menace se trouve renforcée par les deux portraits de Ulbricht qui encadrent les plans de la porte de

Brandebourg, celui du *no man's land* des barbelés hérissés le long du mur, suivi de l'image de l'immigration désordonnée des civils fuyant l'Est. Ainsi, avec la fermeture du dernier passage entre Berlin-Est et Berlin-Ouest, le danger est aux portes de l'Europe occidentale, elle-même à portée de missile.

Si tout est vrai sur le plan des images elles-mêmes, l'usage qui en est fait et l'ordre des événements sont en revanche tronqués. Le procédé de montage donne lieu à des raccourcis mensongers et saisissants dont le plus puissant est lié à l'image de l'explosion atomique. Sujet phare de l'actualité internationale, la bombe est l'objet d'une compétition effrénée dans la course à l'arsenal nucléaire depuis que le monde, sidéré, a découvert la puissance de feu nucléaire de l'Union soviétique⁷⁶⁵. La destruction totale comme avenir du monde est ici directement associée aux deux visages du communisme soviétique et de l'Allemagne de l'Est. L'explosion atomique, assortie d'une fusée, rampe de lancement de missiles nucléaires, porte à son comble le précipité d'actualités de 1961, nous propulsant dans ce que Günther Anders a nommé « *la modernité radicale de notre temps* ». Une modernité amère qui amène le penseur à s'interroger sur le fait de « *savoir si l'humanité va ou non continuer d'exister* », comme il l'a écrit en 1956⁷⁶⁶. Selon lui, l'existence et l'usage de la bombe atomique réduiraient les époques antérieures à un simple prélude. Le pouvoir de détruire l'espèce humaine en même temps que toute la vie sur terre ferait de l'homme ce dont il a toujours rêvé : un être infini. Avec la puissance atomique, « *nous sommes l'infini* », écrit le philosophe. Or, dans le même temps, il pointe le fait que cette puissance de feu ferait de nous des « *êtres collectivement en sursis qui ne sont plus mortels à titre individuel, mais en groupe, et à qui l'existence ne reste plus octroyée que jusqu'à nouvel ordre.* »

Pensée radicale pour un avènement radical, à quoi Hannah Arendt fait écho en 1959, dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, lorsqu'elle écrit : « *Le monde moderne dans*

⁷⁶⁵ « L'objectif, dans le cadre d'une stratégie anti-cités qui vise la population, est de faire le maximum de dégâts et donc de victimes. L'URSS par exemple, reprenant ses essais, en 1961, après une interruption de deux années à la suite d'un accord tacite avec les États-Unis et la Grande-Bretagne, effectue 50 explosions nucléaires en deux mois, dont une explosion de 50Mt le 30 octobre 1961 (la fameuse Tsar Bomba). Cette bombe représente à elle seule 23 fois le total des explosifs déversés sur l'Allemagne entre 1940 et 1945 ! », écrit Paul Quilès dans *Arrêtez la bombe !* – Paris, Éditions du Cherche Midi, 2013.

Larguée en Nouvelle Zemble, dans l'Océan Arctique, la Tsar Bomba explosa à 4 200 m au-dessus du niveau de la mer. La détonation provoqua une boule de feu de 7 km de diamètre. Le champignon atomique atteignit une altitude de 64 km et de 30 à 40 km de diamètre, l'explosion fut visible à 1000 km du point d'impact. Sa puissance était de 25 fois supérieure à celle d'Hiroshima.

In <https://dailygeekshow.com/tsar-bomba-bombe-la-plus-puissante-guerre-froide-urss/>

⁷⁶⁶ ANDERS, Günther - *De la bombe et de notre aveuglement face à l'apocalypse* – Paris, Éditions Titanic, 1995, p. 13.

*lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques*⁷⁶⁷. » Or, cet « infini » de l'explosion atomique suivi de fusées spatiales, rampes de lancement des missiles nucléaires et plus tard des satellites de communication, nous ligote à une dialectique du paradoxe dont il est impossible de se défaire, et la philosophe de poursuivre : « *La technologie qui a réalisé l'unité du monde peut tout aussi bien le détruire et les moyens de la communication globale ont été créés ensemble avec les moyens de la destruction globale.* » Faire savoir et détruire devient tout un, et de fait la communication d'images de guerre possède elle aussi un pouvoir mortifère.

3. Détournement d'images et entourloupe au montage

On le voit, si les images du générique renvoient à des événements réels, elles opèrent un détournement d'information, dénotant le fonctionnement et le processus à l'œuvre d'une écriture de propagande. La manipulation des images est certes grossière, mais celles-ci se succèdent si rapidement à propos de faits avérés qu'elles ne génèrent aucune méfiance. Sauf à écrire une thèse sur le sujet, personne en effet ne s'y arrête. Et pourtant : ce plan de l'explosion atomique dans le générique renvoie au péril de l'arsenal atomique aux mains des soviétiques. Il anticipe et scénarise les conséquences dans l'escalade des conflits déclenchée par les communistes. Or, une fois de plus, la construction linéaire du récit est trompeuse. Le rayonnement de l'explosion atomique sur ce plan montre qu'il s'agit de la bombe A, celle de *Little Boy* et de *Fat Man*, lancées en août 1945 par les États-Unis sur Hiroshima et Nagasaki. *La Tsar Bomba*, conçue dans le plus grand secret par les Soviétiques et lancée en octobre 1961 est 3125 fois plus puissante que la bombe A, lancée sur Hiroshima. De plus, le principe de l'implosion par radiation et les 57 mégatonnes de cette arme en font l'arme de destruction la plus énergétique jamais créée à l'époque. Dû à la fusion de l'hydrogène, le rayonnement autrement plus intense et dévastateur que celui de la bombe A est sans commune mesure avec le rayonnement que l'on voit à l'image du générique, ce dont rendent compte également les images déclassifiées par l'agence fédérale russe de l'énergie nucléaire⁷⁶⁸.

Ainsi, à l'écran, une image de la bombe A américaine est-elle utilisée pour désigner et signifier le péril de la nouvelle bombe soviétique. Le générique de *Vuelve San Valentín* est bel

⁷⁶⁷ ARENDT, Hannah - *Condition de l'homme moderne* - Paris, Éditions Calman Levy, Agora-Pocket, 1999, p. 39.

⁷⁶⁸ Chaîne LCI, septembre 2020

<https://www.lci.fr/international/video-tsar-bomba-les-images-de-la-bombe-nucleaire-la-plus-puissantes-l-histoire-declassifiees-par-la-russie-2163677.html>

et bien construit sur un récit non plus narratif mais politique : celui d'un monde et d'une humanité suspendus à la seule menace communiste de destruction totale, menace qui encercle une partie de l'Ouest libre et qui se trouve à nos portes. Un récit qui continue de légitimer pleinement – et bien longtemps après la Guerre civile qui l'a initiée – « la croisade » que l'Espagne mène depuis 1936 contre cette plaie communiste et rouge. De manière très originale, *Vuelve San Valentín*, film de fiction et de divertissement, poursuit la mission dévolue au cinéma de propagande sans avoir l'ombre d'une ressemblance avec un film de propagande. Par contraste avec les guerres si bruyantes du générique, nous parvenons enfin au seuil de l'*incipit* dans un univers de silence et d'azur dont les nuées célestes font office de boucliers anti-missiles.

Saint Pierre et saint Valentin se tiennent sur le seuil du paradis, vêtus l'un et l'autre de ce drapé romain, le « *péplum* ⁷⁶⁹ », substantif qui désigne, d'une part, la toge romaine et, de l'autre, les films à très gros budgets que les grandes compagnies de cinéma américaines tournent en Espagne à ce moment même avec les studios de l'américain Samuel Bronston⁷⁷⁰.

– ¡*Creí que llegaban hasta aquí!*, s'exclame *San Valentín* en regardant vers la terre.

– *No, aquí no*, lui répond Saint Pierre, *aquí solo entran los que recibo yo*.

De même que le monde se radicalise, en 1962, avec *Vuelve San Valentín*, Fernando Palacios radicalise aussi le propos et ancre son film dans une dialectique manichéenne et très biblique, aux deux versants opposés : l'enfer de la guerre totale du communisme, suivi d'une cité paradis où la vie se déroule sous les auspices d'une fluidité et d'un confort luxuriants, d'une grande jovialité, aux allures si américaines ! Madrid est un havre de paix, serein et lumineux, et offre un niveau incomparable de bien-être urbain et domestique. Nonobstant, la capitale s'ouvre à saint Valentin pour recevoir à nouveau une pluie d'amour céleste. Cette nuée poudrée de bons sentiments se déroule alors à l'abri du monde du générique, qui, lui, est rouge, à feu et à sang.

⁷⁶⁹ Péplum désigne à la fois le registre cinématographique comme le vêtement romain.

– DRAE : Cinem. Película ambientada en la Antigüedad clásica.

- CTRNL : vêtement féminin formé d'une grande pièce d'étoffe rectangulaire, maintenue sur les épaules par deux agrafes, avec un rabat retombant à l'extérieur. *Elle était vêtue comme les Romaines, d'une tunique calamistrée avec un péplum à glands d'émeraude* (FLAUB. *Hérodias*, 1877, p. 153). *Le péplos se portait, soit ouvert avec repli simple, soit ouvert avec repli servant de voile, soit ouvert avec long repli et ceinture, soit fermé avec ceinture et repli, soit fermé servant de voile* (LELOIR 1961).

⁷⁷⁰ Pour la présentation et l'analyse détaillée de ce sujet, voir Parti I, Chapitre 3 et 4 de la présente thèse.

4. Guerres et bombe atomique, le nouveau spectacle du monde

Si nous passons avec une si grande légèreté et insouciance de l'un à l'autre des deux registres après des images d'actualité pourtant très sombres, c'est aussi que la guerre et la menace nucléaire, pour réelles qu'elles soient, sont devenues simultanément un spectacle qui se joue pour nous, non plus sur le théâtre militaire des opérations mais sur celui des écrans. L'avènement de l'écran du cinéma de masse et surtout de l'écran de télévision, pour lequel sont pensées les images d'actualité utilisées par le générique, est concomitant de l'avènement de la menace nucléaire ; cet écran réalise le tour de passe-passe de transformer la plus inquiétante des menaces qu'il montre en spectacle, et ici en générique de comédie. En 1956, dans son ouvrage intitulé *L'obsolescence de l'homme*, Günther Anders analysait déjà à quel point l'écran fait du monde un spectacle que l'on convoque ou auquel on se rend à l'envi⁷⁷¹. Énumérant les altérations singulières que subit l'homme mis devant un écran, nous retenons ici les points les plus saillants mis en exergue par le philosophe allemand, et qui sont en lien avec notre sujet. L'écran, dit-il, amène le monde à nous au lieu que nous allions à lui, nous empêchant de la sorte d'être au monde et faisant de nous « *les habitants d'un pays de cocagne qui consomment leur monde*⁷⁷² ». Dans *Vuelve San Valentín*, le cauchemar du générique mène sans coup férir à un autre versant d'une vie de Cocagne, en effet, alors que nous descendons à Madrid en compagnie du saint. Ce monde terrifiant se trouve réduit à l'image, il est « *à la fois présent et absent, c'est-à-dire fantomatique* ». C'est dire que nous n'en faisons plus l'expérience car, explique Günther Anders, avec l'image du monde diffusée sur les écrans, nous avons cessé d'être au monde. Le voici entré désormais au salon et dans la salle de cinéma. Il nous apparaît dès lors « *non plus comme le monde extérieur mais comme le nôtre* ». Quant à nous, nous sommes en quelque sorte extérieurs à lui car il est devenu notre petit théâtre de poche où projeter nos représentations et où accrocher nos inquiétudes. Le consommateur désormais « *allume le monde, le laisse avoir lieu devant lui, puis l'éteint à nouveau*⁷⁷³ » ; et de ce point de vue le film de Palacios ne procède pas autrement lorsque, depuis leurs nuées célestes, saint Valentin et saint Pierre arrêtent séance tenante la trajectoire du missile nucléaire ; ils réduisent à rien les images de guerre précédentes, effaçant de surcroît l'explosion nucléaire qui vient d'envahir l'écran, comme nous le faisons

⁷⁷¹ ANDERS, Günther - *L'Obsolescence de l'homme, Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956) – Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances – Éditions Ivrea, 2002, p. 129 à 145. Tout le paragraphe ci-dessus reprend et résume une partie de l'analyse de l'auteur.

⁷⁷² *IBID.* p. 129 à 145.

⁷⁷² *IBID.* p. 129 à 145.

⁷⁷³ *IBID.* p. 129 à 145.

nous-mêmes lorsque nous allumons puis éteignons l'écran de télévision. La représentation des mondes à l'écran relève dès lors de la création divine, elle est un processus de *deus ex machina*. À son tour, l'écran transforme aussi l'événement en marchandise car « *produit en nombre illimités d'exemplaires, il appartient aux produits de série, qu'il faut payer pour recevoir (...) preuve qu'il est bien une marchandise* ⁷⁷⁴. » Nous payons pour consommer un monde que d'autres ont réduit et fragmenté pour nous. Aussi, ce monde prévu pour l'écran, qui vient à nous servi sur un plateau, est-il pour Günther Anders, « *un monde travesti* ».

Taillé pour être une marchandise, il lui faut comme une marchandise être strictement modelé à cet usage, perdre son étrangeté, être rendu familier. Il est « *dénoyauté et rendu assimilable afin de nous apparaître comme notre semblable* », « *taillé à notre mesure* », « *nôtre* ⁷⁷⁵ » enfin. Délivrés d'en faire l'expérience, nous n'en éprouvons plus l'âpreté, ni le risque non plus que la liberté, puisque l'écran nous protège de cela même qu'il nous projette. En 1962, éclairés par Günther Anders, avec Fernando Palacios, nous sommes bien dans une comédie, la comédie que l'écran de cinéma nous livre de notre petit monde de poche. Rien de quoi nous inquiéter, en effet.

5. Un rouge d'enfer, un bleu divin

Or, ce spectacle du monde à l'écran joue une partition qui transforme le réel en mythe. Si le montage des images construit un récit politique, leur colorisation en rouge et leur succession dans une alternance très contrastée construisent un récit mythique, voire religieux. La polysémie du rouge sur des images d'actualité et de guerre épaissit le mille-feuille et durcit la lecture : le rouge politique du communisme de l'Union soviétique est aussi la métaphore du sang qui se répand à l'image sous le tir des canons et le largage des bombes et, bien sûr, l'image de l'enfer qui gagne la terre entière. Fernando Palacios s'appuie sur des images d'actualité pour construire la légende, tout comme procédaient les informations du NO-DO, processus si bien analysé par Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca dans leur ouvrage de référence sur le sujet, *EL NO-DO, el tiempo y la memoria* ⁷⁷⁶. Fernando Palacios intensifie encore la légende en

⁷⁷⁴ *IBID.* p. 129 à 145.

⁷⁷⁵ *IBID.* p. 129 à 145.

⁷⁷⁶ « *Así el lector que, animado por esa promesa de información, rebusque datos significativos de la historia de España o del mundo en los Archivos del NO-DO, se sentirá irremediabilmente decepcionado (...) apenas encontraremos información que no sea ritual intemporal del franquismo en el primer caso y alabanza épica del Caudillo en el segundo.* » p. 274, in Tranche Rafael. R, Sánchez-Biosca Vicente

colorisant en rouge le noir et blanc des images d'information de l'époque. Le générique et l'*incipit* construisent une sorte de dialectique des espaces soumis au/ou préservés du rouge bolchévique, où se surfile une évocation tacite de Madrid qui a su en son temps expulser ce rouge invasif du communisme hors de ses murs. Le dernier communiqué de guerre de Franco diffusé à la radio à toute l'Espagne le 1^{er} avril 1939, à l'issue de la prise de Madrid, soulignait la chose : « *En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejercito rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos. La guerra ha terminado*⁷⁷⁷. » Voilà dans la foulée de ce générique, la réalité de la guerre civile mythifiée elle aussi. Et comme le précise Andrée Bachoud, Franco « *ne tolère pas d'ennemis vivants* », les ennemis intérieurs ne connaîtront par conséquent aucune trêve. Le 3 avril 1939, le généralissime en appelle à « *la vigilance permanente contre les ennemis intérieurs et extérieurs de l'Espagne* », et déjà, le 13 février 1938, la rétroactivité de la loi sur la responsabilité politique permettait de chasser et de condamner ceux qui avaient participé à la formation du Front populaire ou s'étaient opposés au Mouvement national. La répression contre l'ennemi intérieur vaincu durera jusqu'à la levée officielle de l'état de guerre, en 1948⁷⁷⁸. L'image prendra le relais pour parachever l'effacement total de l'ennemi.

Le film de Palacios met en scène une capitale épargnée par une guerre contre le rouge, déportée hors les murs de Madrid mais qui demeure plus menaçante que jamais sur les franges extérieures de la capitale. De ce point de vue, la polysémie du rouge qui à l'écran oscille de la référence politique du communisme à celle, biblique, de l'enfer de Satan fait se rejoindre une fois de plus ce qui fut brandi comme l'étendard du combat contre les sans Dieu, en 1936, puis glorifié en 1939. Giuliana di Febo rappelle de quelle manière, dans sa première lettre pastorale du 23 novembre 1936, intitulée « *El caso de España* », le cardinal Gomá mettait l'accent sur « *el espíritu de verdadera Cruzada que caracteriza el conflicto, negado como contienda de carácter político, y confirmado como lucha entre dos civilizaciones*⁷⁷⁹. » En 1962, dans le film de F. Palacios, c'est au niveau du monde que les mêmes deux univers s'affrontent de nouveau, tels qu'ils se sont affrontés dès 1936 dans le récit de propagande franquiste : l'enfer des sans-

- *EL NO-DO, el tiempo y la memoria* - Op. Cit. p. 449 à 451.

⁷⁷⁷ DI FEBO, Giuliana - *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 151.

⁷⁷⁸ BACHOUD, Andrée – *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 183.

⁷⁷⁹ DI FEBO, Giuliana- *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 147.

Dieu du communisme sur terre⁷⁸⁰ versus la loi du ciel, royaume de Dieu, sis juste au-dessus de Madrid, en 1962 comme en 1939.

Ce sont là les traces d'un débat furieux, qui a sous-tendu la guerre civile espagnole et dont rend compte l'historien René Rémond⁷⁸¹, qui se rejoue désormais à bas bruit dans *Vuelve San Valentín*. La construction du générique et de l'*incipit* du film de F. Palacios porte l'empreinte, même ténue, de la propagande lancée par l'épiscopat espagnol dans la lettre collective rédigée par le cardinal Gomá à la demande du général Franco, en juillet 1937. Rédigée et diffusée à l'adresse des catholiques du monde entier pour les informer et les sensibiliser aux crimes perpétrés par les Républicains contre les gens d'église et aux exactions à l'encontre des églises et des objets sacrés du culte, la lettre consacre l'idée d'une guerre sainte menée contre les hordes marxistes déterminées à en finir avec la civilisation et la religion. Elle fait état désormais d'un peuple divisé en deux : «... *la espiritual, del lado de los sublevados, que salió a la defensa de la religión, y de la otra parte, la materialista, llámese marxista, comunista o anarquista, que quiso sustituir la vieja civilización de España, con todos sus factores, por la novísima civilización de los soviets rusos*⁷⁸². » La dithyrambique ode à Franco en 1937 de l'écrivain français Paul Claudel fait écho à l'apologie de la croisade. Sous une forme qui se veut drolatique, nous retrouvons vingt ans plus tard, en images, une idée similaire, « *le ciel et l'enfer dans la main, et nous avons quarante secondes pour choisir.* »

On nous met le ciel et l'enfer dans la main et nous avons quarante secondes pour choisir.

⁷⁸⁰ La référence à la peinture de John Martin, intitulée « Pandemonium » 1841, s'impose ici. D'une dimension de H 123 cm, L 185, elle est au musée du Louvre, Paris, où elle fut acquise en 2006 par le département des peintures, grâce au leg de M. et Mme Belliot :

« Ce tableau illustre un épisode du Paradis perdu du poète anglais John Milton (1608-1674), pour l'illustration duquel John Martin créa 48 gravures entre 1823 et 1827. Il représente le Pandémonium, le palais des démons. Au premier plan, Satan exhorte l'armée des anges rebelles. Le tableau a conservé son cadre original dessiné par John Martin lui-même. »

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=29187

⁷⁸¹ RÉMOND, René – *Les catholiques, le communisme et les crises 1929-1939* – Paris, Éditions Armand Colin, 1960 – Chapitre V : *La guerre d'Espagne croisade ou guerre fratricide 1936-1939*, p. 175 à 211.

L'historien restitue les débats et diatribes qui eurent lieu en particulier en France autour de cette question et l'ébullition générée par la diffusion de la lettre collective de l'épiscopat espagnol de juillet 1937, à travers les échanges de lettres ou d'éditoriaux dans *la Croix*, *le Figaro*, *Sept*, *La France Catholique*, des intellectuels catholiques français, principalement François Mauriac, Luigi Sturzo, J. Mauritian et Paul Claudel, dont des extraits figurent en annexe.

⁷⁸² *Carta colectiva de los obispos españoles a los obispos de todo el mundo con motivo de la guerra* – L'intégralité de la lettre figure en annexe du présent travail.

Lettre en ligne : Fundación nacional Francisco Franco, <https://fnff.es/historia/871147394/carta-colectiva-del-episcopado-espanol.html>

*Quarante secondes, c'est trop, sœur Espagne, sainte Espagne, tu as choisi !
 (...) Léviathan de nouveau se vautre et des rayons de soleil il s'est fait litière et fumier.
 Il faut faire de la place pour Marx et pour toutes ces bibles de l'imbécillité et de la haine !
 Tue camarade, détruis et soûle-toi, fais l'amour !
 Car c'est ça la solidarité humaine !⁷⁸³*

Paul Claudel, 4 juillet 1937

6. Une scission verticale du monde

Toujours est-il que dans cette dialectique des géographies réelles et symboliques, le ciel de Madrid apparaît comme une troisième voie. Antichambre du divin, la paix y est tout de même à préserver, cette fois non à l'aide d'un arsenal militaire mais grâce à un nouvel envoyé du ciel. Le ciel de Dieu au milieu des nuées forme un interstice entre le monde réel du générique et le monde fictionnel de la comédie. Il clôture l'un et ouvre l'autre. Or, ce ciel à l'écran est aussi un ciel palimpseste qui se déploie selon trois géographies superposées où se fonde la cohérence des récits : il y a le ciel tout proche de la bombe comme signe du péril rouge, le ciel de Dieu qui surplombe et protège la capitale, le ciel de Madrid enfin, voie de passage de saint Valentin qui emprunte pour en descendre les moyens modernes de l'aviation civile espagnole, via un avion de ligne de la marque IBERIA. Mais *San Valentín* n'est pas le premier envoyé du ciel à descendre dans Madrid. Un autre ange ou chevalier a emprunté avant lui le même chemin céleste. Bien que tournée dans les années soixante, la trame filmique de Fernando Palacios semble s'inspirer de José María Pemán qui chante le nom d'un autre soldat de Dieu, le Caudillo lui-même, descendu pour apporter, en son temps, la paix par le glaive. Les discours des représentants de l'église avaient alors justifié les événements de 1936 et de 1939 par des métaphores empruntées à l'Ancien Testament : « *Por un lado el mal que hay que extirpar, el « satánico genio del mal », « los Caínes », « los judíos de hoy » ; por otro lado la España auténtica, la España reconstruida alrededor del Cerro de los Ángeles, antes Monte Tabor, ahora « Calvario*⁷⁸⁴ », comme le rappelle Giuliana di Febo. Réduisant les nuées atomiques du générique à une métaphore du rouge, couleur du communisme et de l'enfer, F. Palacios reprend langue avec l'épopée du caudillo biblique et propagandiste, écrite par José Maria Pemán, qu'il fait citer dans une scène du film par l'un de ses personnages :

⁷⁸³ RÉMOND, René – *Les catholiques, le communisme et les crises 1929-1939 – Op. Cit.* p. 195 à 197.

⁷⁸⁴ *IBID.* p. 63.

« - Oh ! vous ! vous lisez José Maria Pemán ! » s'exclame Mercedes, antiquaire, dans son magasin alors même qu'elle reçoit la visite de cet élégant monsieur qu'elle ignore être saint Valentin descendu du ciel.

Intéressante et troublante référence que celle de Pemán.

Dans son chant intitulé « *Poema de la Bestia y el Angel* » et publié en 1938, le poète dit avoir reçu la visite de l'Archange de l'Apocalypse qui lui rappelle alors l'éternel combat du bien contre « la bête », combat dans lequel celui du Caudillo s'origine et trouve sa pleine légitimité⁷⁸⁵. Pemán file l'allégorie de l'Archange jusqu'à Franco, à travers ce ciel de Madrid où le combat politique se métamorphosa en combat biblique. De fait, F. Palacio qui le cite nommément dans son film, semble aussi s'inspirer de la structure du poème de cet écrivain franquiste des plus vénérés de ces années, pour composer sa propre comédie vingt ans plus tard. L'article de Joaquín Juan Penalva⁷⁸⁶ rend compte de trois chants qui composent le poème de *La Bestia y el Ángel* de Pemán.

Le premier chant est une introduction sous forme d'invitation au retour à la vie, présenté comme un combat entre « *El ser y la nada* », « *el Bien y el Mal* » sous forme d'un « *affrontement apocalyptique* ». Le second chant, intitulé « *Au centre de l'histoire* », fait le récit des origines et des travaux de celui qui déjà alors dirigeait les insurgés, le propre général Franco. Le premier des huit poèmes, « *Préparation et chemin de croix du héros* » aborde la figure clé de Franco en qualité de Messie élu par Dieu : *¡España va otra vez rumbo a la Historia! / Y Dios tiene elegido su Piloto*".

Le troisième chant du poème, intitulé « *Vers des temps nouveaux* » est plus court que les deux autres. Le premier s'intitule « *Hymne à l'abondance* », le second « *Message de joie* » ; l'auteur conclut que son poème est une œuvre dont la finalité est de devenir le modèle littéraire de l'esthétique des insurgés de 1936.

⁷⁸⁵ PENALVA, Joaquín Juan, « *Poema de la Bestia y del Ángel, de Pemán: configuración literaria de una estética de guerra.* » In, - *Hesperia : Anuario de filología hispánica* - ISSN 1139-3181, N° 6, 2003, p. 175-191. L'auteur précise : « *Es uno de los libros más representativos de los producidos por el bando sublevado durante la Guerra Civil.* » Pour l'auteur, si Pemán dépeint la guerre civile comme une authentique croisade, en accord avec le lieu commun des troubadours et poètes du camp des insurgés, celle-ci subsume la totalité du destin universel. Il analyse la composition éternitaire du chant en trois parties. Une composition tripartite qui rejoint le nombre de la perfection : chiffre mystique, rond, parfait ; chiffre du temps – avant, maintenant, après ; chiffre de la génération – père, mère, enfant ; nombre de la vérité humaine – affirmation, négation, synthèse- et surtout, chiffre de Dieu.

⁷⁸⁶ *IBID.*

Si le poème est une allégorie biblique et propagandiste et le film de F. Palacios une fiction de divertissement grand public, néanmoins la structure du poème semble bien avoir inspiré la structure du film lui-même. Nous y trouvons en effet ces trois temps. Premier temps : un affrontement apocalyptique dans le générique. Deuxième temps et centre du récit : les travaux de saint Valentin qui ne mesurera pas ses efforts pour faire régner la paix dans les ménages. Troisième temps : dans la résolution des conflits, nous sommes conduits vers des temps nouveaux d'abondance, de concorde et de joie retrouvée. La paix est la terreau du progrès. Rappelons enfin que la paix est elle-même un leitmotiv papal cité par le cardinal Gomá dans la rédaction de *La lettre collective de l'Épiscopat au monde entier au sujet de la guerre, ici emprunté à Pie XI* : « *Pero la paz es « la tranquilidad del orden, divino, nacional, social e individual, que asegura a cada cual su lugar y le da lo que es debido, colocando la gloria de Dios en la cumbre de todos los deberes y haciendo derivar de su amor el servicio fraternal de todos*⁷⁸⁷. »

7. Le ciel des alliés, le ciel de Dieu

Il règne dans ces images de *Vuelve San Valentín* une logique spatiale et une violence verticale qui ne relèvent pas seulement de la propagande politico-religieuse franquiste. Cette scission verticale est une référence divine présente dans les discours militaires et politiques prononcés par les dirigeants des États-Unis et de la Grande-Bretagne depuis 1941. Elle sera d'ailleurs toujours présente dans les discours des dirigeants de ces mêmes pays au moment de la guerre froide, dans les années cinquante et soixante, à l'encontre du bloc soviétique. Dans *Vuelve San Valentín*, la mise en scène du ciel par le cinéaste espagnol est en phase avec l'actualité internationale des années cinquante et des années soixante. Dans cette actualité, le ciel est cet espace du règne du divin qui s'impose comme lieu d'ancrage du franquisme, cimenté par le Concordat signé avec le Saint-Siège en septembre 1953. Un concordat qui a permis d'assurer le pontage entre le régime de Franco, les États-Unis et les démocraties européennes libérales. Il a fait office de suture historique d'espaces politiques inconciliables. Les deux encycliques du Saint-Siège condamnant l'une le nazisme et l'autre le communisme, ont

⁷⁸⁷ *Carta colectiva de los obispos españoles a los obispos de todo el mundo con motivo de la guerra – Op. Cit.* Lettre en ligne : Fundación nacional Francisco Franco, <https://fnff.es/historia/871147394/carta-colectiva-del-episcopado-espanol.html>

sanctifié dans le même temps la croisade franquiste⁷⁸⁸. Les valeurs chrétiennes, rappelons-le, représentent alors la troisième voie entre le fascisme et le communisme pour l'Espagne franquiste comme pour l'ensemble des Alliés en 1941, et de ceux de l'Atlantique Nord en 1949. La politique internationale américaine, son engagement dans la Seconde Guerre mondiale pour combattre les fascismes hitlérien, mussolinien et nippon, l'aide américaine du Plan Marshall pour reconstruire l'Europe et freiner l'expansionnisme soviétique, puis la séparation d'avec le bloc soviétique dans la guerre froide furent autant d'étapes menées au nom et sous le regard de Dieu⁷⁸⁹. L'attachement et l'affiliation ataviques de Franco au catholicisme ont permis au régime d'échapper, aux yeux des puissances occidentales, à l'assimilation aux régimes fascistes et en particulier au nazisme hitlérien proprement intolérable à la France et l'Angleterre⁷⁹⁰. Ce même catholicisme a eu le mérite de cheviller le combat de Franco à l'anticommunisme dont il s'est fait, dès 1936, le fervent et pourfendeur précurseur. Giuliana di Febo souligne : « *La lucha, (...) es « entre la civilización cristiana y la barbarie, entre el divino Jesús y el judío Carl Marx* »⁷⁹¹. » Alors que le monde se scinde spatialement entre l'Est et l'Ouest et que le mur de Berlin coupe tout autant qu'il structure le monde dans une bipolarité politique obsessionnelle, avec le catholicisme, le monde se divise cette fois le long d'un axe vertical.

Lors de la Guerre Froide, l'invocation de la puissance divine opère la même scission verticale : la lame du glaive tranche entre des notions religieuses et bibliques du Bien (du côté de Dieu, à savoir les États-Unis et leurs alliés de l'Atlantique Nord) et du Mal (les sans-Dieu communistes de l'Union soviétique) et ceux qui sont du côté du Mal sortiront de l'Alliance⁷⁹².

⁷⁸⁸ BACHOUD Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 173.

Et Pio XII, discours du 6 de abril de 1939, cité par Petschen Santiago - *La Iglesia en la España de Franco - Sedmay, 1977*, dans Martín Gaité Carmen - *Usos amorosos p de la postguerra española* - p. 13.

⁷⁸⁹ AUTRAN, Jean-Marie, « *Truman, "faith-based" diplomatie et ambiguïtés du Plan Marshall : cas de la France de l'après-guerre* ». Thèse Histoire. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. ffnnt : 2015BOR30023ff. fftel-01245761f

En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01245761/document>

Les recherches de Jean-Marie Autran mettent en relief la théopolitique américaine de ces années qui traverse, anime et fédère l'ensemble des grandes stratégies américaines de politique internationale autour de la diplomatie de la foi. Cette même foi sous-tend, explicitement, la plupart des fois, la cohérence des engagements pris par les différents présidents américains de 1939 à 1953. Particulièrement le chapitre II : *Comment comprendre l'opinion publique américaine en 1945* – Chapitre III : *La doctrine Truman et les conclusions de la nécessité d'une approche globale incluant un réarmement spirituel* – p. 136 à 171.

⁷⁹⁰ BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit.

⁷⁹¹ DI FEBBO, Giuliana – *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 65.

⁷⁹² La polysémie du substantif alliance est intéressante. Pour le CTNRL, le mot désigne : « *L'action d'allier, de s'allier, et le résultat de cette action* » ; en droit international, il désigne le pacte d'intérêt commun établi par traité entre deux ou plusieurs états souverains ; en histoire, il désigne « *l'accord entre les personnes ou des collectivités que rapproche une communauté de sentiments, d'idées, d'intérêts* » ; en religion, il désigne « *l'alliance spirituelle, le Pacte entre les hommes et Dieu. L'Ancienne Alliance est le Pacte entre Dieu et Adam, renouvelé avec Noé, avec*

Les principaux discours du Premier ministre britannique et des présidents américains en témoignent. Le 6 janvier 1942, un mois après que les États-Unis se sont engagés dans le conflit mondial, le président Roosevelt déclare : « *Nos ennemis sont guidés par un cynisme brutal, par un mépris impie de la race humaine. Nous sommes inspirés par une foi qui remonte à travers les ans au premier chapitre du Livre de la Genèse : « Dieu a créé l'homme à son image. Nous essayons de notre côté d'être fidèles à notre héritage divin*⁷⁹³. » Le 5 juin 1944, à la veille du débarquement allié en Normandie – baptisé *Overlord* – le général Dwight D. Eisenhower, commandant en chef de l'opération, déclare aux troupes alliées : « *Vous êtes sur le point d'embarquer pour la Grande Croisade (...) Et implorons tous la bénédiction du Dieu tout-Puissant sur cette grande et noble entreprise.* » L'idée de croisade est bien sûr reprise par le roi d'Angleterre, George IV, dans son allocution du même jour⁷⁹⁴. Le 2 septembre 1945, jour qui marque la fin de la Seconde Guerre mondiale, le président Truman déclare à son tour : « *Nous ressentons tous un sentiment de gratitude envers Dieu Tout-puissant qui nous a soutenus, nous et nos Alliés, (...) et nous a vus vaincre les forces de la tyrannie qui cherchaient à détruire Sa civilisation*⁷⁹⁵. » En 1947, la Doctrine Truman exposée au Congrès à la suite de la violation des accords de Yalta par l'URSS, est accueillie et soutenue dans un contexte de ferveur chrétienne de la « *Pax americana* » guidée encore une fois par la main de Dieu⁷⁹⁶.

Toujours sous la présidence de Harry Truman, le 11 mai 1950, le *Memorial Day* devient un jour de prière nationale, que le président Truman transforme, le 23 mai, en une prière pour la recherche de la paix ; le texte de loi qui officialise le Jour National de Prière dans une résolution avec le Congrès souligne le lien historique entre le divin et la nation : « *Depuis les premiers jours de notre histoire notre peuple a été habitué à se tourner vers Dieu tout-puissant pour son aide et ses conseils* ». Puis, reprenant le contexte de la Guerre Froide, il justifie l'appel à la prière, « *attendu qu'en temps de crise nationale, lorsque nous nous efforçons de renforcer les fondements de la paix et la sécurité, nous sommes dans un besoin spécial de soutien*

Abraham et ses descendants puis avec le peuple hébreu, par l'intermédiaire de Moïse, sur le Sinaï ; judaïsme. Terre de l'Alliance. Terre de Chanaan. Livre de l'Alliance. Décalogue. Arche d'alliance. Coffre dans lequel furent enfermés les tables de la loi remises à Moïse sur le mont Sinaï. Nouvelle alliance. Pacte, scellé par le sang du Christ, entre Dieu et tous les chrétiens ; christianisme. »

⁷⁹³ Les discours clés du vingtième siècle, 1942-1943 – Éditions Vasseur, 2018, p. 26, 27.

⁷⁹⁴ *IBID.* p. 40.

⁷⁹⁵ Les discours-clés du vingtième siècle, 1944-1945 – Éditions Vasseur, 2018 - N° 135, p. 117.

⁷⁹⁶ AUTRAN, Jean-Marie, « *Truman, "faith-based" diplomatie et ambiguïtés du Plan Marshall : cas de la France de l'après-guerre* ». *Op. Cit.* p. 152 à 155.

En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01245761/document>

*divin*⁷⁹⁷. » Enfin, au moment où il quitte la Maison Blanche en 1961⁷⁹⁸, le président Eisenhower émaille son dernier discours présidentiel de cette même césure irréductible entre ceux qui ont la foi et ceux qui ne l'ont pas. Soulignant d'abord les risques qui persistent dans la poursuite du développement et de la liberté, il sermonne : « *Nous faisons ici face à une idéologie globale hostile, athée dans son caractère, impitoyable dans ses buts et insidieuse dans ses méthodes. Malheureusement le danger qu'elle présente promet de durer longtemps.* » Il conclut avec l'invocation de Dieu : « *Vous et moi, mes chers concitoyens, avons besoin d'être forts dans notre croyance que toutes les nations, grâce à Dieu, atteignent ce but de paix avec justice* », avant d'inviter ses concitoyens à se joindre dans la prière en faveur des peuples de foi et du vœu d'évangélisation : « *Nous prions pour que les peuples de toutes fois, de toutes races, de toutes nations, puissent voir leurs principaux besoins satisfaits. Pour que ceux qui actuellement n'ont pas cette occasion puissent l'apprécier un jour entièrement*⁷⁹⁹. » « *La décennie des Décalogues* » qui désigne les années 1950, surnommée ainsi en 1949 par l'évangéliste américain Billy Graham, se traduit aussi au cinéma par un des plus gros succès cinématographiques américains de la guerre froide : « *Les Dix Commandements* » de Cecil B. De Mille, qui sort en 1952. Lors de sa sortie à New York, le réalisateur hollywoodien déclarait que son film rendait compte des principes qui font que : « *Chaque homme doit vivre avec Dieu et avec les autres hommes. Ce sont les volontés de l'esprit de Dieu pour ses créatures. Ce sont les statuts et le guide pour la liberté humaine car il ne peut y avoir de liberté sans lois*⁸⁰⁰. »

Ainsi, contre les puissances de l'Axe et contre le communisme soviétique, les puissances occidentales mènent la guerre au nom de Dieu. Sésame politique pour pénétrer le premier cercle de décision politique états-unien, l'invocation de la puissance du ciel a fonctionné de manière à confirmer les uns et à désavouer les autres auprès des opinions publiques. Dieu et le communisme sont des entités à somme nulle, tout comme le furent Dieu et le fascisme hitlérien et mussolinien. L'un ne peut demeurer qu'à l'exclusion radicale de l'autre. Aussi, avec le franquisme, la scission Est/Ouest débordera amplement les termes

⁷⁹⁷ IBID. p.168. - En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01245761/document>

⁷⁹⁸ Dernier discours du président Eisenhower du 17 janvier 1961, lors de son départ de la Maison Blanche, sur le complexe militaro-industriel.

En ligne : <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1846>

⁷⁹⁹ Discours du président Eisenhower du 17 janvier 1961, sur le complexe militaro-industriel. En ligne : <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1846>

⁸⁰⁰ AUTRAN, Jean-Marie, « *Truman, "faith-based" diplomatie et ambiguïtés du Plan Marshall : cas de la France de l'après-guerre* ». *Op. Cit.* p. 169.

d'un duel entre liberté et communisme pour se réactiver sur le versant d'un combat religieux : Dieu est le rempart contre les sans foi.

Le générique, l'*incipit* et l'intégralité de la comédie de Fernando Palacios dans sa version du retour de *San Valentín* sur terre en 1962 mettent en scène cette idée du rempart de Dieu, tout comme Pie XII en 1939, peu après avoir été élu pape, le 2 mars 1939, bénissait Franco, appelant de ses vœux sa victoire. Il salua alors l'Espagne comme étant : « *la nation choisie par Dieu comme principal instrument de l'évangélisation du Nouveau Monde et comme rempart inébranlable de la foi catholique*⁸⁰¹. » L'idéologie militaro- religieuse du franquisme de la première heure rejoint ici « *la diplomatie de la foi* » des amis américains de l'Espagne des années 1950 et 1960. Dans *Vuelve San Valentín*, ces « *théopolitiques* » s'hybrident tant et si bien et avec tant de naturel que Fernando Palacios confirme en quelque sorte en 1962 que, depuis le 20 avril 1939 à l'église Santa Bárbara, Dieu est toujours à Madrid.

8. Le nom des vainqueurs inscrits dans le ciel

Ainsi, dans les documentaires de propagande, dans les films de F. Palacios, comme dans les actualités de la période, les noms des vainqueurs qui sont des justes aux yeux de Dieu, s'inscrivent dans le ciel de Madrid. Le 19 mai 1939, le nom de Franco est épilé au ciel dans la vapeur des avions à réaction de la légion Condor ; en décembre 1959, ce sera au tour du président américain Dwight Eisenhower de voir les lettres de son petit nom – Ike – s'élancer vers le ciel pour se graver dans la nuit madrilène, lorsqu'il démarre sa tournée européenne à Madrid aux côtés de Franco. La source d'un tel procédé est encore une fois évangélique : selon l'évangile de saint Mathieu, à l'issue du saint combat, seuls les justes seront reçus au ciel : *Le Fils de l'homme enverra ses anges, qui arracheront de son royaume tous les scandales et ceux qui commettent l'iniquité (42) et ils les jetteront dans la fournaise ardente, où il y aura des pleurs et des grincements de dents (43). Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père*⁸⁰².

⁸⁰¹ Marquina Antonio – “*La diplomacia vaticana y la España de Franco*” - p. 159. Lettre du 3 avril 1939. In Bachoud Andrée – *Franco, ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 198.

⁸⁰² Évangile selon saint Mathieu 13.42.43 - En ligne : <https://sainte bible.com/matthew/13-42.htm> -

Dans la première version de 1959, intitulée *El Día de los enamorados*, *San Valentín* arrive par le ciel et se faufile par les Galerías Preciados, grand magasin métonymie du bien-être et de l'opulence américaine ; il remontera au ciel par el Edificio España, pourfendant le dernier étage du gratte-ciel, crevant la toiture et regagnant ainsi la voûte céleste dans la brillance d'une comète. Le saint réédite dans la fiction l'inscription lumineuse qui célébra quelques mois plus tôt la visite du président Eisenhower sur toute la façade de La Torre de Madrid, variante de la version divine et céleste du président américain. L'envoyé de Dieu suit à nouveau la même trajectoire dans le ciel. En 1962, le lien entre le saint de la fiction et les États-Unis est parachevé. Il descend à Madrid en avion de ligne et, monté au milieu du trajet, son voisin qui se réveille, lui dit alors : *Ah ! Vous avez dû monter à New York, de l'autre côté du monde !* À quoi le saint répond : *Oui en quelque sorte, je viens de l'autre monde.*

Le ciel américain est bien devenu lui aussi ce ciel du divin.

III. LES FEMMES, ÉPICENTRE DE LA POLITIQUE FRANQUISTE

Après la réactivation d'une trajectoire à marche forcée de la conquête franquiste dans *Las chicas de la Cruz Roja*, la révélation de la présence du divin dans le ciel de *Vuelve San Valentín*, l'écriture palimpseste des scénarios des films produits par Pedro Masó décline une troisième thématique chère à l'idéologie phalangiste et franquiste qui vient surfiler le modèle féminin hollywoodien à l'écran. Dans les trois comédies du corpus, les femmes ont le vent en poupe. Figures de liberté, toujours en mouvement, leurs silhouettes, leurs gestuelles et mises en scène empruntent tous les détails au cinéma américain⁸⁰³, et pourtant, le féminin est aussi à l'écran un genre qui concentre toutes les recommandations et l'endoctrinement de la Phalange.

À travers l'importance accordée aux femmes à l'écran émerge également l'autre versant de la société franquiste, dont les aspérités fascistes sont un peu moins marquées et surtout moins visibles. Pilier domestiqué par l'éducation de la Section féminine de la Phalange, sous l'égide de Pilar Primo de Rivera, sœur du fondateur de la Phalange, les femmes sont la « cellule souche » de l'idéologie franquiste, pièce princeps de la cellule

⁸⁰³ La Partie I, la conclusion de la Partie I ; la Partie II, chapitre 5, I - 1 et II - 4 traitent en détail la question de la féminisation de la ville à l'écran et l'arrivée de jeunes femmes à la mode dernier cri qui envahissent l'écran de ces trois comédies à l'eau de rose.

familiale, socle organique du régime. Aussi peut-on lire la sur-présence des femmes à l'écran dans ces trois films comme le second volet d'un premier défilé tout sourire et en jupon, qui prolonge vingt ans plus tard celui des militaires de 1939.

1. Le défilé-ballet de la Phalange

Las Muchachas de Azul de Pedro Lazaga, 1957, nous livre la clé de cette lecture. Dans les premières images du générique, la voix chorale féminine très enjouée qui chante Madrid à tue-tête le long de la plongée à l'aplomb de la verticalité de Callao, présage du bataillon des jeunes femmes, toutes vendeuses de las Galerías Preciados, qui déferleront dans les avenues, bras dessus, bras dessous. Elles composent une chorégraphie en étoile et dessinent de la sorte des rayons prolongeant et entourant le grand magasin, à l'intérieur duquel elles vont disparaître quelques instants plus tard pour rejoindre leur poste de service. Ces jeunes filles incarnent le titre du film, elles le chantent, elles le dansent : elles sont tout de bleu vêtue et l'uniforme des grands magasins, pour moderne que soit la ligne très cintrée à la taille, les duplique toutes selon un même modèle et surtout selon une même couleur : le bleu de la Phalange, celui de l'uniforme que les femmes espagnoles portaient lorsqu'elles effectuaient le service social annuel et obligatoire à la Section féminine de la Phalange dirigée par Pilar Primo de Rivera. L'obligation du service social s'impose à toutes les femmes de 17 à 35 ans qui sont célibataires ou veuves sans enfants, rappelle Carmen Martín Gaité dans son passionnant ouvrage *Usos amorosos de la posguerra española*. Condition sine qua non pour pouvoir obtenir un emploi, s'inscrire à un concours ou un examen, travailler dans l'administration, le service social de la section féminine constitue le cadre d'un véritable endoctrinement sur le versant familial et domestique de la société espagnole. Au milieu des années cinquante, obtenir un passeport, un permis de conduire ou participer à une vie associative et culturelle requerrait obligatoirement un certificat de Service social⁸⁰⁴. Dès lors, l'influence politique et l'impact de la Section féminine de la Phalange deviennent déterminants dans le dressage du genre féminin. Carmen Martín Gaité cite à ce propos Pilar Primo de Rivera dans la revue *Y* de février 1941, qui souligne :

No perder ni un minuto, ni hora, ni día en esta complicada misión de enseñar, que de toda esta prisa necesita la Patria para que ni una sola mujer escape a nuestra influencia y para que todas ellas sepan después, en cualquier

⁸⁰⁴ MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española* - Op. Cit. p. 61.

circunstancia, reaccionar según nuestro entendimiento falangista de la vida y de la historia.

C'est dire si, à l'écran, le corps des jeunes filles forme lui-même l'étendard de toute une politique du régime et c'est bien en effet sur ce corps que s'exerce un endoctrinement qui va du sourire à la stratégie délibérée de trouver un fiancé pour échapper au triste sort, pointé du doigt, de demeurer célibataire. Ce ballet féminin, défilant en uniforme phalangiste dans ce générique décline assez les différents sens du substantif « Phalange » sur le dressage des corps : « *corps d'infanterie rangé dans un ordre compact* », il est une réminiscence adoucie du militaire ; « *armée troupe (en particulier de fantassins)* », il rappelle la conquête toujours à l'œuvre ; « *les phalanges célestes, et divines, les anges considérés comme organisés militairement* », les jeunes femmes sont d'une certaine manière les envoyées de Dieu, création divine ex-nihilo pour accompagner un homme. De fait, tout le scénario se tient ici sur ce fil que le film déroulera tout simplement : l'ordre compact les loge toutes à la même enseigne, l'enseigne du grand magasin d'abord, l'enseigne d'un même horizon d'attente, et elles sont assignées en effet à une même mission. Cette petite troupe de fantassins partira en ordre de bataille vers une même conquête : le fiancé qui deviendra le mari. Reste à le trouver cet homme dans les méandres de l'humour parfois satirique de Pedro Lazaga : car trouver un fiancé-mari est devenu un véritable travail, après le travail. Le film se scinde en deux parties nettes : le travail rémunéré dans les grands magasins, le travail de plus longue haleine mais très payant de décrocher le fiancé adéquat. Là encore, les personnages féminins incarnent bien autre chose que l'idéal derrière lequel elles semblent courir. Luis Deltell aura beau présenter les héroïnes de Rafael J. Salvia à la recherche de l'amour⁸⁰⁵, Carlos Heredero souligner la nouvelle prédisposition des personnages féminins aux jeux de l'amour⁸⁰⁶ et l'ensemble des critiques dire à l'envi que ces comédies à l'eau de rose présentent le charme des histoires d'amour de la première génération à n'avoir pas connu la guerre civile, une sourde anxiété taraude tous les personnages féminins.

⁸⁰⁵ «*Todas ellas comparten alegremente el primer objetivo de conseguir dinero para la organización benéfica y, sobre todo, el de encontrar al amor de su vida.*» In DELTELL ESCOLAR, Luis – *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* – editorial Ayuntamiento de Madrid, Aérea del gobierno de las artes, 2006, p. 37.

⁸⁰⁶ «*Cuatro jóvenes postulantes de la banderita, (...) que comparten su común disponibilidad para el enamoramiento* » In Heredero Carlos - *Las huellas del tiempo, el cine español 1951-1961- Op. Cit.* p. 247.

2. La croisade franquiste anti-célibat

La hantise du célibat agit littéralement les unes et les autres héroïnes à l'écran. D'autant que, comme le pointe Carmen Martín Gaité, elles sont bien plus nombreuses que les hommes. Aussi bon nombre d'entre elles ne trouveront-elles ni fiancé ni mari durant ces années-là⁸⁰⁷. Dans les trois fictions du corpus, la promesse tenue à l'image est que aucune des jeunes filles ne devra rester sur le carreau, et la course au mariage prend dès lors à l'écran les allures non plus d'un désir obsessionnel mais celles de la fuite d'une situation socialement très stigmatisée : demeurer une célibataire. Ce qui semblait s'apparenter à une obsession individuelle et féminine du mariage dans les films du corpus dissimule en réalité une autre obsession, politique celle-là : le célibat des femmes. C'est là une véritable préoccupation de politique publique qui prend des allures de croisade anti-célibat menée par le régime et analysée dans ce sens par Carmen Martín Gaité, qui écrit : « *Si no se tenía vocación de monja, quedarse soltera suponía una perspectiva más bien desagradable, "desairada"*⁸⁰⁸. » Les jeunes femmes fuient à toutes jambes ce célibat, elles sont les nouveaux petits fantassins d'une véritable croisade filmique au service de cette politique du régime. Les hommes ont en effet été décimés⁸⁰⁹ par la guerre civile et sont de ce fait bien moins nombreux. Cette situation se traduit à l'écran, vingt ans plus tard, par une véritable chasse à l'homme sur le pavé madrilène, qui démarre pour les impétrantes par une compétition au cours de laquelle il faudra affûter son charme.

C'est bien en ces termes que le script très court de *Las Muchachas de Azul* plante le décor : « *Cientos de muchachas vestidas con uniforme azul. Son jóvenes, bonitas, estupendas y todas tienen la misma ilusión, un marido. Sufren de obsesión matrimonial. Pero no es tan fácil ponerse a hombre en el chaquet*⁸¹⁰! » Les hommes étant devenus une denrée rare pour une demande supérieure à l'offre, le mariage obéit lui aussi aux lois du marché de la nouvelle économie capitalistique. Si les femmes en redemandent, les hommes, eux, se défilent et s'y refusent, souffrant « *d'allergie matrimoniale* », ce que met très bien en scène l'*incipit* du film

⁸⁰⁷ MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española – Op. Cit.* p.62.

⁸⁰⁸ *IBID.* P. 37.

⁸⁰⁹ *IBID.* p. 46: « *En un sistema de total monogamia, las jóvenes aspirantes al matrimonio también luchaban con desventaja, estadísticamente hablando, frente a los varones que aspiraban a lo mismo, ya que la guerra había diezmado de forma notoria la población masculina.* » Martín Gaité cite également la revue *Letras*, qui dans son n° de janvier 1951 indique : « *En el último censo de Madrid, el número de mujeres esperando a los varones es casi de 200.000.* » p. 46.

⁸¹⁰ Le script de *Las Muchachas de Azul* - dossier (03) 121.002 36/03633C/ 34634 consulté à Archivo General de Administración (AGA), Ministerio de Cultura y Deporte, Alcalá de Henares.

dans une chassé-croisé de poursuites qui se jouent sur le motif de « *Suis moi, je te fuis. Fuis-moi je te suis.* ». La mise en scène de Palacios coïncide une fois de plus avec l'analyse de Carmen Martín Gaité : l'homme qui ne se mariait pas, c'est qu'il ne le voulait pas ; la femme qui ne se mariait pas, c'est qu'elle ne le pouvait pas⁸¹¹.

3. Gagner son fiancé pour ne pas être moquée

Les femmes relèvent alors le défi et le script du film de conclure « *Pero las Muchachas de Azul no se dan por vencidas y utilizan sus armas secretas. Son peligrosísimas. La batalla es emocionante y divertida.* », dessinant de la sorte, avec force anticipation, ce que les sites de rencontres et les réseaux sociaux généreront à la fin du XX^e siècle : une capitale transformée en théâtre urbain d'une « *jungle matrimoniale*⁸¹² ». Les commentaires des membres de la commission de censure⁸¹³ iront d'ailleurs dans le même sens, pointant le fait que peu importait le fiancé pourvu qu'il y en eut un. Certains d'entre eux s'agacent d'une chasse à l'homme si ouvertement délibérée : « *Las dependientas de almacén a la caza de novio rico, acaban por casarse con cualquiera*⁸¹⁴. »

En réalité, cette obsession féminine de la relation amoureuse et du mariage qui s'exprime dans ces trois films a été l'objet central de toute une littérature à l'eau de rose⁸¹⁵. Cette littérature fut très florissante à compter du primo franquisme, dont le titre *Cristina Guzmán profesora de idiomas* est le roman par antonomase. La comtesse de Icaza, amie de Pilar Primo de Rivera et

⁸¹¹ MARTÍN GAITE, Carmen – *Usos amorosos de la postguerra española* – Op. Cit. p. 46

⁸¹² Le script de la *Muchachas de Azul* conclut : « *la ciudad se convierte en una inmensa jungla matrimonial* » – dossier (03) 121.002 36/03633C/ 34634 consulté à Archivo General de Administración, Ministerio de Cultura y Deporte, Alcalá de Henares.

⁸¹³ Voici les trois différents commentaires des membres de la commission : « *Película en color con los problemas de las chicas casaderas o, cazadoras.* » - « *Las dependientas de almacén a la caza de novio rico, acaban por casarse con cualquiera.* »

« *Patochada en eastman color y canciones de empleadas de gran almacén cuyas ganas de novio y credo matrimoniales contados sin gracia, sin originalidad, sin amenidad y sin ternura. ¡Qué prosaísmo, que vulgaridad y bien mirado ni mereciera la pena, que vulgar y uniforme materialismo a la hora de enamorarse!* » in Dossier AGA – dossier (03) 121.002 36/03633C/ 34634 - Decision de la Junta N° 17.047 en fecha del 11.12.1958, presidente Alfredo Timermans Díaz - Vocal técnico Do Rafael de Casenave - Autorizada para mayores acordado por unanimidad) – Le classement sera revu le 11 février de la même année pour rejoindre la catégorie Primera A, avec la mention de « Interés Nacional ».

⁸¹⁴ *IBID.*

⁸¹⁵ Cette génération de jeunes femmes s'est vu en effet nourrie de littérature à l'eau de rose, transmise par la génération précédente et orchestrée par la comtesse Carmen de Icaza et dans les années 50 par l'auteur Corín Tellado.

partie prenante de l'éducation des femmes dans la Section féminine de la Phalange et dans la direction del Auxilio social, y compile l'ensemble des figures et des lieux communs qui lentement ont contribué à configurer un comportement féminin idoine, au rang desquels le sourire et l'obligation de toujours faire bonne figure figurent en première place. *“La vida sonríe a los que le sonríen, no a los que le hacen muecas”*, écrit-elle dans ce premier roman, présenté comme un succès et qui traverse les générations. Le thème sera repris dans toute la presse de cœur féminine jusqu'à satiété⁸¹⁶. L'analyse de Carmen Martín Gaité établit, quant à elle, la juste connexion entre le courant littéraire, la presse féminine et la voix de la propagande qui se saisit de ce sourire comme d'un argument politique : *« Sonreír es ser airoso, es decir vencer »*, écrit-elle et le champ sémantique de la victoire militaire s'étire désormais en sourire sur les lèvres des femmes.

El adjetivo airoso con claras connotaciones triunfalistas, se empleaba mucho en la postguerra española. Evocaba un ondear de banderas, un revoleo de capas y los desfiles. Significada vencer, merecer el aplauso ... lo contrario era darse por vencido, “quedar desairado”, en mal lugar⁸¹⁷.

À travers son analyse de cette littérature rose et des magazines féminins délivrant ses conseils, l'auteur dresse les quelques qualités du féminin absolument indispensables à cette « poursuite du bonheur » : en plus de sourire, il fallait à tout prix pour une femme éviter de se montrer mélancolique et ennuyeuse⁸¹⁸, n'être pas trop critique, et surtout ne pas être trop intellectuelle⁸¹⁹. Dernier conseil : ne pas se montrer comme une personne complexée au sens freudien du terme⁸²⁰. Le terme de « complexe » s'applique d'ailleurs à un certain cinéma, considéré comme dangereux et auquel il conviendra résolument de tourner le dos. Le plus célèbre des films emblématiques de ce registre sera *Gas Light, Luz de gas*, d'Alfred Hitchcock, interprété par Ingrid Bergman et Charles Boyer⁸²¹. Pour une femme de qualité, plaire signifie

⁸¹⁶ Exemple ici donné par Carmen Martín Gaité, en Y, février 1944: *“Sonrisa es benevolencia, dulzura, optimismo, bondad. Nada más desagradable que una mujer con la cara áspera, agria, malhumorada, que parece siempre reprochar algo. El hombre puede tener aspecto severo; dirán de él que es austero, viril enérgico. La mujer debe tener aspecto dulce, suave, amable. En fin, debe sonreír lo más posible. “- La sonrisa de la mujer” Andrés Reves, en semana, 11 de noviembre de 1941 – en Usos amorosos de la posguerra española –Op. Cit. p. 41*

⁸¹⁷ *IBID.* p. 46.

⁸¹⁸ Dans Medina consúltame, 3 septembre 1944, *Mis Chicas*, 28 octobre 1951, in Martín Gaité Carmen, p. 40 et 41.

⁸¹⁹ Dans Letras “consultoria sentimental”, junio de 1949, dans Martín Gaité Carmen, p. 37,38 et p. 52 et aussi dans la Medina, 9 mai 1943, signé José Juanes: *“Puestos a elegir, preferimos a aquella callada y silenciosa, que nos considera maestros de su vida y acepta el consejo y la lección con la humildad de quien se sabe inferior en talento.”* *IBID.* Martín Gaité Carmen, p. 69.

⁸²⁰ Dans Medina, 25 de abril de 1943.

⁸²¹ Dans *Triunfo*, 18 de octubre de 1950, In Martín Gaité Carmen, p. 40.

dès lors être dans la norme et la norme se compose de charme discret, d'écoute attentive et d'une touche d'humour.

On reconnaîtra donc dans ce tableau le parfait contre-portrait de la jeune célibataire qui peine tant à rencontrer un fiancé : Leonor, dans *Vuelve San Valentín*. Elle est une intellectuelle, toujours avec sa pile de livres. Elle est intelligente, mélancolique et elle ne sourit presque jamais. Comme l'écrit Carmen Martín Gaité, le célibat en Espagne durant ces années, est "*Un tema decimonónico, galdosiano, el de la solterona*". Sous le franquisme, il devient une question centrale dans une campagne « *d'intérêt national*⁸²² » destinée à corriger l'inversion de la courbe démographique liée à la mortalité masculine de la guerre civile, à réserver les postes de travail aux hommes et en les préservant ainsi d'une compétition des genres sur le secteur du travail⁸²³ ; Elena Ortega Oroz rappelle à juste titre dans sa thèse d'État l'existence d'un arsenal juridique très complet, composé de lois et de décrets répressifs pour interdire le plus possible le travail aux femmes⁸²⁴. Là encore, la situation du travail des jeunes vendeuses dans *Las Muchachas de Azul* est à la mesure de cette politique : le travail féminin est un pis-aller. Il pallie une situation d'urgence pour celles qui doivent se sustenter⁸²⁵. Il ne peut en aucun cas se transformer en source d'indépendance financière⁸²⁶. En aucun cas les femmes ne s'y s'épanouiront et ne développeront de goût pour l'indépendance professionnelle. Il est donc central que le travail

⁸²² *IBID.* p. 43.

⁸²³ *IBID.* p. 54. Carmen Martín Gaité cite ici Daniel Sueiro y B. Díaz Nosty - *Historia del franquismo* - Sedmay 1977, fascículo n° 22, p. 24. Mention d'un décret ministériel qui, depuis 1938, inclut de la part des femmes jeunes tout renoncement à des velléités d'émancipation et quant à leur ténacité politique à construire le nouvel État, les femmes auraient pour objectif de se consacrer au foyer et de se séparer de leur poste de travail.

⁸²⁴ ORTEGA OROZ, Elena- *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)* – Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos – Universitat Tarragona I Virgili, 2014.

« Así, un decreto del 2 de marzo de 1938 suspendió los pleitos de separación y divorcio. El Fuero del Trabajo (9/3/1938) señalaba claramente la intención de apartar a la mujer del mundo laboral, algo que, desde el modelo de género, se entendía como "una liberación" de la esclavitud que significaba la fábrica o el taller. Dos órdenes posteriores, la del 17 de noviembre y la del 27 de diciembre de 1939, establecieron las normas para la inscripción de las mujeres en las oficinas de colocación: separadas de las de los varones, y con todos los datos necesarios para comprobar que existía una verdadera necesidad familiar que la obligaba a desempeñar tareas extra-domésticas. La ley del 11 de mayo de 1942 restableció el delito de adulterio, de aplicación diferencial según el sexo de quien lo cometiera, que había eliminado la reforma republicana del Código Civil. Y la de Reglamentaciones del Trabajo, del mismo año, estableció la obligatoriedad de que las mujeres abandonasen el puesto de trabajo en el momento del matrimonio. Para un análisis en profundidad de la legislación civil y laboral, véase el estudio de Rosario Ruiz Franco (2007). » p. 88.

⁸²⁵ BUEU, Carmen- *La mujer y la sociedad* - en Medina, 1e de noviembre de 1942, in MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española*, Op. Cit. p. 46.

⁸²⁶ "Le tomaría gusto a algo que, según la doctrina oficial, estaba reñido con su propia condición y la estragaba: "La mujer acostumbrada a manejar un sueldo ganado por sí misma – dice un texto- no soportará pacientemente escaseces económicas que la obliguen a suprimir aquellos caprichos... y condenará al esposo a un descontento humillante." In *La Moralidad pública y su evolución - edición reservada, destinada exclusivamente a las autoridades- 1944, Madrid, Imprenta Saez*. In MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española*, Op. Cit. p. 75.

féminin à l'écran apparaisse sous la couleur de l'indistinction et de l'indifférenciation. L'uniforme dans *Las Muchachas de Azul* assume cette double fonction de réactiver les jeunes femmes en cohorte de la Phalange et d'aplatir toute forme de personnalité ou de caractère dans la sphère du travail. L'uniforme fait qu'elles se valent toutes et sont parfaitement interchangeables.

À l'écran, le féminin se décline dans ce film selon trois lignes distinctes et complémentaires : d'abord, le bataillon des jeunes vendeuses, identifiables et en poste dans les rayons du grand magasin, qui compose la première ligne « des femmes en bleu » ; la seconde ligne est celle des mannequins, toutes en cire, figées dans des postures apprêtées, qui déclinent un même article de mode selon les différents coloris proposés ; la troisième ligne de femmes est constituée par les clientes, supposées mariées, que l'on verra de dos et qui par conséquent n'ont pas d'avantage de singularité. Pedro Lazaga réussit le pari de montrer un univers de travail entièrement domestiqué, peuplé presque exclusivement de femmes dont toute individualité se trouve oblitérée.

A contrario dans *Vuelve San Valentín*, les amphithéâtres de la Cité Universitaire sont parfaitement mixtes à l'écran, et ce dans des disciplines de sciences exactes et de physique chimie, ce qui laisse envisager une nouvelle génération de jeunes filles destinées à faire carrière. Or, la seule à être individualisée en un personnage singulier montre tout le chemin inverse : au lieu de réviser ses examens, Leonor s'écrit des fausses lettres d'amour d'un fiancé fantôme mais dont elle prendra soin d'exhiber la lettre. Objectif prioritaire : être comme ses camarades, avoir un fiancé. Puis, lors de ses rencontres avec le fiancé tout trouvé pour elle par *San Valentín*, il ne sera nullement question d'une future vie professionnelle et la seule jubilation qui fait rire et danser Leonor est celle d'avoir, enfin et elle aussi, trouvé un fiancé, ce qu'elle annonce avec joie à sa mère.

L'endoctrinement du service social de la Section féminine obligatoire, l'influence des revues, des romans à l'eau de rose, auront poursuivi et atteint deux objectifs : d'une part intimiser aux jeunes femmes l'envie de se lancer dans la compétition et les amener à faire tout leur possible pour "gagner" le fiancé. De l'autre, sur les célibataires destinées à le demeurer par la force des choses, il convenait de faire peser un discrédit qui les maintienne dans l'inhibition. Le poids de ce discrédit équivalait selon Carmen Martín Gaité au mépris affiché par les vainqueurs à l'égard des vaincus de la guerre civile :

*Dentro de esta retorica del éxito y el fracaso, la solterona que no había puesto nada de su parte para dejar de serlo era considerada con el mismo desdén farisaico que el gobierno aplicaba a los vencidos; y su caricatura era a veces tan poco piadosa como elemental*⁸²⁷.

À défaut que les femmes demeurent passivement dans un célibat imposé, et qu'elles tentent un accomplissement loin du foyer et d'un mari, les prêches et sermons dans les églises, au confessionnal, dans les chaires et dans les circulaires des évêques ont pris alors le relais de la littérature rose et de la presse du cœur, mettant les femmes en garde contre la menace de dissolution si elles demeurent loin de chez elles, et leur enjoignant une forte soumission⁸²⁸. Cette croisade anti-célibat, loin d'être une simple hantise individuelle, fut d'abord une politique au long cours. C'est pourquoi le rôle dévolu au travail y fut aussi déterminant. Jusqu'au début des années soixante, en dépit du « Miracle économique » dont on parlait alors tant⁸²⁹, la législation franquiste continua de restreindre fortement les femmes à la sphère domestique. En 1960, seulement 20 % des femmes font partie de la population active⁸³⁰. Sous la houlette du nouveau ministre Fraga Iribarne, et consciente de l'évolution sociale, de la perte de vitesse des valeurs phalangistes, surtout dans le cercle du gouvernement, Pilar Primo de Rivera élaborait un projet de loi pour faciliter l'accès au travail pour les femmes contraintes de subvenir seules à leur survie. La nouvelle loi sera adoptée par le Parlement, néanmoins, précise le texte, il ne s'agit en aucun cas de poser l'égalité entre hommes et femmes. Bien au contraire, déclara Pilar Primo de Rivera, « *de ahí que la ley, en vez de ser feminista, sea, por lo contrario, el apoyo que los varones otorgan a la mujer, como vaso más flaco, para facilitarles la vida*⁸³¹. » Par ailleurs, lors de l'adoption de la loi, le Parlement frappa d'interdit certains secteurs – tels que l'armée, l'usage des armes, la haute administration, en somme toute activité qui contreviendrait aux contours du féminin, définis comme suit :

*Los valores espirituales que la mujer representa pueden ser puestos en juego, con notable deterioro de su integridad, si se permite su acceso a zonas reservadas hoy al varón, precisamente o porque exigen en muchas ocasiones prescindir de ciertos aspectos a los que la mujer no debe renunciar, como son la ternura, la delicadeza y la sensibilidad, especialmente femenina*⁸³². » (Cit. En Scanlon, 1986 : 347)

⁸²⁷ *IBID.* p. 43.

⁸²⁸ *IBID.* p. 54.

⁸²⁹ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, María Antonia – Pilar Primo de Rivera, *El falangismo femenino* – Madrid, Editorial Síntesis, 2008.

⁸³⁰ Les femmes formeront 27,5 % de la population active en 1970.

⁸³¹ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, María Antonia – Pilar Primo de Rivera, *El falangismo femenino* – Op. Cit. p. 272 à 275.

⁸³² *IBID.* p. 278.

Entraver la liberté des femmes, empêcher que les célibataires ne deviennent indépendantes et vivants contre-exemples du modèle matrimonial, tels furent les enjeux de la croisade que les films du corpus contribuent pleinement à servir, jusqu'au point de faire du célibat une affaire de psychiatrie.

4. L'abandon et le célibat, une affaire de psychiatrie

Clé de voûte du contrôle social et familial, les femmes devaient et ne pas vouloir travailler, honnir le célibat et rêver de se marier. Tout est mis en œuvre en 1958 dans *Las chicas de la Cruz Roja* pour qu'il en soit ainsi et que Julia, abandonnée sur le seuil de l'église par celui qui devait l'épouser, demeure le moins longtemps possible dans l'affliction de cet abandon. L'affaire présente suffisamment d'importance pour constituer l'*incipit* du film et être traitée et résolue par la mère de l'intéressée dans le cabinet d'un psychiatre. Dans le film, Rafael J. Salvia soumet à la lettre les affaires de cœur, l'abandon et le célibat aux bons soins d'un psychiatre. L'*incipit* donne la coloration d'une capitale qui sera le théâtre non de noces à célébrer mais d'une déviation à corriger. Scène 1^{re} : le film s'ouvre sur deux portes en bois vernis qui donnent dans le cabinet d'un médecin psychiatre. Le chef d'une clinique psychiatrique y reçoit une mère de famille venue consulter pour la dépression de sa fille, abandonnée par son fiancé le jour du mariage. Blouse blanche, taches de Rorschach⁸³³ encadrées au mur en guise de peintures abstraites, irruption d'un malade qui se prend pour Napoléon dans le cabinet, à n'en pas douter le premier espace scénique à s'ouvrir, même parodique, est celui du soin et de la folie. Le médecin s'apprête à soigner à son corps défendant, en devenant son prochain fiancé, la belle Julia pour la tirer ainsi de sa névrose d'abandon et du célibat qui la menace.

– *J'ai une méthode infailible pour soigner cette sorte de névrose. C'est du tout cuit ! assure-t-il à la mère inquiète de la situation.*

⁸³³ « Hermann Rorschach (...) exerçait les fonctions de psychiatre et de directeur adjoint de l'hôpital à Herisau, en Suisse. Son œuvre scientifique comprend quinze monographies dont une thèse de médecine sur les hallucinations-réflexes et les phénomènes associés soutenue en 1912, et le *Psychodiagnostik*, paru en 1921, qui lui assurera sa célébrité posthume. Ce dernier ouvrage propose, associé à une création pictographique de dix planches reproduisant chacune une tache d'encre, noire ou polychrome, symétrique, imprimée sur du papier blanc collé sur un carton fort de 23,5 × 17 cm, une méthode de diagnostic psychopathologique et d'analyse du fonctionnement psychique. Il résulte d'une rare conjonction de dispositions artistiques et d'une rationalité instruite par la fonction médicale. » in MARTINEAU, Jean-Pierre ; MORHAIN, Yves ; « *Test de Rorschach* », Encyclopédie Universalis.

En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/test-de-rorschach/>

Le film de *Las chicas de la Cruz Roja* s'ouvre donc comme une course folle contre une forme de menace inacceptable, source de contamination, dont la mère assure le relais. Elle en appelle au pouvoir médical pour mettre un terme à une propagation qui semblerait se réaliser de manière intergénérationnelle. La question de cette diffusion du célibat par abandon est posée dans le premier dialogue, au cours duquel le psychiatre semble avoir mal compris ce qui lui dit la mère. Sans doute l'aura-t-il au contraire trop bien entendue, grâce à l'écoute flottante et, là encore, nous voilà divertis et par conséquent distraits de ce qui émerge vraiment.

– *Bien ! Vous disiez que vous avez été abandonnée avec un enfant par votre fiancé ?* demande le médecin à la mère venue le consulter.

– *Non ! Bien sûr que non docteur ! Quelle sottise !* se récrie la mère, *celle qui a été abandonnée c'est ma fille, la veille de son mariage ! Et voilà pourquoi elle est dans un tel état depuis lors. Pas moi, docteur. Ma fille ! C'est ma fille qui a été abandonnée. C'est elle qu'il faut soigner.*

Le plan séquence suivant s'ouvre dans la chambre à coucher de ladite abandonnée, intérieur où virevoltent mère et fille. Aucune trace du père de la jeune Julia. Absent à l'image, il l'est tout autant dans les propos échangés. À l'absence de mari de la mère, qui équivaut à l'absence de père pour la fille, s'ajoute dans la narration un fiancé qui s'est défaussé le jour où il devait devenir un mari. Ainsi les hommes se signalent-ils, dans cet *incipit*, par une absence chronique qui se confirme d'une génération après l'autre. 1939, 1959, le creux démographique se poursuit, il corrobore la rareté d'un bien désormais très couru dans l'Espagne franquiste : un mari. Au déni maternel, s'additionne l'ellipse temporelle d'une causalité imputée à une responsabilité et à une répétition générationnelle. La menace du célibat comme possibilité sociale plane toujours vingt ans plus tard et constitue l'impulsion princeps du film. Autant d'indices et d'insistance dans le propos orientent donc le mariage dans le film sous le signe d'une déviation qu'il s'agira de corriger. Ce à quoi tout l'espace urbain, mis à contribution, va d'ailleurs s'employer. Le médecin psychiatre lui-même se fera fort d'être l'acteur de cette résolution privée, intime, tout autant que sociale, institutionnelle et médicale en vertu de sa surface de représentation. Il portera tous les costumes à la fois. Au seuil d'un mariage inaccompli, d'une promesse non tenue, le trauma individuel de l'abandon vient nourrir au plan cinématographique la névrose politique de la croisade anti célibat menée par le régime : tel serait le risque intolérable par rapport à un horizon d'attente qui doit être collectivement supporté et partagé. Ce célibat malheureux et forcé est bel et bien représenté à l'écran comme

signe d'un état « maladif », dépressif, auquel il convient de mettre un terme aussi rapidement que possible. Nouvelle ellipse cinématographique : sous l'égide de ce correctif, s'ouvrent alors les trois autres tableaux, dans trois autres chambres à coucher, des trois autres protagonistes féminines qui toutes sont célibataires et toutes appelées par la trame narrative du script à présenter également un fiancé à la fin du film. La comédie de Salvia est en ce sens un correcteur d'une réalité sociale, présentée à l'écran comme une menace et une névrose individuelle.

Pour autant, à l'écran, c'est bien un médecin psychiatre qui est consulté, qui sort Julia de sa déréliction et de son état d'abandon, lui qui conduit l'abandonnée au mariage. Pour la seconde fois dans les films du corpus, la promesse est donnée qu'aucune des jeunes filles ne restera célibataire. Enfin, si la présence du psychiatre, plantée dans un décor très moderne, avec les taches de Rorschach arborées en art nouveau, pourrait laisser penser que les théories psychanalytiques freudiennes ont pénétré la société espagnole, le postulat demeure très trompeur. Laurence Kahn a montré que, dévoyée de ses concepts freudiens et fondateurs, une certaine psychanalyse a été mise au service des thèses fascistes et nazies et en particulier de l'identité et de « l'âme germanique » dont elle a dès lors soutenu l'existence⁸³⁴. Dès 1934, en effet, Carl Jung, dissident de Freud et rejeté par le fondateur de la psychanalyse, a porté la psychanalyse et la psychiatrie du côté du III^e Reich pour soutenir les thèses de la « race » et de la culture aryenne⁸³⁵. À partir de 1936, il a également présidé l'Institut Göring, institut de psychologie et de psychothérapie, créé en 1936 par le cousin d'Herman Göring⁸³⁶. L'Institut procéda à « une purification de la psychanalyse⁸³⁷ », grâce, nous dit Laurence Kahn, au « brigandage des mots » et à « la corruption du langage par le nazisme », processus précisément examinés et analysés par le travail de Klemperer⁸³⁸.

Psychanalyse et psychiatrie ont donc leur place, y compris dans une comédie à l'eau de rose de l'Espagne franquiste ; une précaution s'impose cependant qui est de préciser les contours des courants dont il est question, de rappeler qu'une certaine psychanalyse et une

⁸³⁴ KAHN, Laurence – *Ce que le nazisme a fait à la psychanalyse* – Paris, Éditions PUF, juin 2018, p. 110 et 111 – p. 114 et 115.

⁸³⁵ *IBID.* p. 71 et 72.

⁸³⁶ « Matthias Göring, cousin d'Hermann Göring, lance une politique d'aryanisation à laquelle participent certains analystes. Elle aboutit en 1936 à la création de l'Institut Göring, institut de psychologie et de psychothérapie présidé par Carl Jung. » explique Laurence Kahn dans un entretien conduit par Virginie Bloch-Lainé et paru dans le journal Libération le 11 mai 2018.

En ligne : https://next.liberation.fr/livres/2018/05/11/les-nazis-ont-deteriore-et-petrifie-les-mots-de-la-psychanalyse_1649427

⁸³⁷ KAHN, Laurence – *Ce que le nazisme a fait à la psychanalyse* – *Op. Cit.* p. 14,15,16.

⁸³⁸ KLEMPERER, Victor – *LTI, La langue du III^e Reich* – *Op. Cit.*

certaine psychiatrie ont été mises au service de « l'âme » d'une race, de « l'identité » du sujet, rattachées ainsi à l'essence, au service d'une idéologie totalitaire et parfois aussi au service de la correction et du redressement mental des sujets.

5. Les touristes étrangères et la compétition le jour du mariage

À partir de 1962, un profond renouvellement marque l'exécutif espagnol, remodelé entièrement en juillet de cette année-là. Au sein du ministère de la Présidence, dirigé par Luis Carrero Blanco, Lauréano Lopez Rodó prend en charge la direction du Commissariat au plan de développement. L'Espagne fait face alors à un afflux touristique qui devient la première source économique du pays⁸³⁹. Manuel Fraga Iribarne succède à Arias Salgado au Tourisme et à l'Information. Sa mission consistera à développer sensiblement les infrastructures d'accueil et les campagnes de promotion d'image, pour laquelle il fera appel aux services d'une agence américaine, *McCan Erickson*⁸⁴⁰.

Évolution du nombre de touristes étrangers en España⁸⁴¹

1958	2.451.823
1959	2.863.667
1960	4.322.363
1961	5.495.870
1962	6.390.369

L'arrivée de plus en plus massive de touristes étrangers modifie sensiblement la vision et l'image que les femmes ont d'elles-mêmes. Dès lors, dans une société espagnole soumise à l'ouverture, réussir à se marier devient une affaire de haute compétition, du moins à l'écran. Deux courants de cinéma se juxtaposent dans toute la séquence du mariage tumultueux de Mathilde et Mauricio dans *Vuelve San Valentín*. Ces deux courants de cinéma ont trait d'une part à la réactivation de *l'aéroport de Madrid Barajas* comme point d'arrivée des étoiles internationales de Hollywood dans les années cinquante, et d'autre part à l'émergence de

⁸³⁹ FERNANDEZ JIMENEZ María Antonia – *Pilar Primo de Rivera, El falangismo femenino – Op. Cit.* p. 273. et p. 227, 228.

⁸⁴⁰ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*- Ediciones Península, 1981, Llobregat, p. 184.

⁸⁴¹ *IBID.* D'environ 7 millions de touristes étrangers en Espagne au début des années soixante, le chiffre passe à 24 millions en 1973.

nouvelles silhouettes des années soixante, proches des vedettes italiennes, telles que Gina Lollobrigida et Sophia Loren, voire de la star des stars françaises, Brigitte Bardot. Les femmes étrangères viennent ici clairement perturber un mariage et y déclencher l'humeur, la rage, la colère et la jalousie de la jeune femme espagnole. Mathilde qui de prime abord paraît ne pas savoir ce qu'elle veut avant de se montrer très déterminée à ne pas s'en laisser conter, est en fait soumise, le jour même de son mariage, à une concurrence effrénée de la part d'autres femmes étrangères et décomplexées. Cette tempête dans un verre d'eau contribue par ailleurs à maintenir l'homme marié en qualité de personnage central, après lequel la femme doit continuer de courir film après film. Les femmes sont d'ailleurs de plus en plus nombreuses à solliciter cet homme marié, et la compétition qui fait rage est fort bien orchestrée à l'écran. Deux scènes sont ici emblématiques de ce chassé-croisé de rhétoriques cinématographiques américaine et franco-italienne.

Premier moment : à l'issue de la cérémonie, la voiture des mariés attend au feu rouge sur la chaussée, lorsque le jeune photographe est littéralement extirpé du véhicule par une jeune impéetrante, française, amie et modèle du photographe ; en pleine rue, elle l'embrasse alors à bouche que veux-tu et lui dit en français, avec une voix aux accents très proches de celle de Brigitte Bardot :

– *Alors mon ami, toujours aussi cochon ?*

La tessiture de la voix n'est pas le seul point de ressemblance avec la star française devenue un sexe symbole depuis la sortie du film de *Et Dieu créa la femme* (1956), de Roger Vadim. L'allure générale, la blondeur, le minois insolent de la jeune écervelée et surtout, bien sûr, cette idée que l'actrice non seulement choisit ses partenaires mais les dévore sans leur consentement, tous les indices iconiques sont là. L'épithète « *cochon* », bien impertinente dans la circonstance du mariage, révèle ici le libertinage et l'absence d'interdits prêtés à l'étrangère, de sorte que la scène orchestre une représentation imaginaire destinée à accréditer l'idée qu'une semblable liberté des mœurs serait aussi d'actualité à Madrid en 1962. Or, le procédé utilisé dans *Vuelve San Valentín* oblitère le fondement même de la liberté sexuelle incarnée par Brigitte Bardot qui, à l'écran, fait déborder la jouissance féminine et la joie de vivre et qui s'ancre dans la relation d'un désir partagé avec un homme. Tout l'objet du film de Roger Vadim est ici réduit dans une polarité de lieux communs qui campent le féminin : d'un côté une nymphomane incontrôlable et cannibale – l'ancienne maîtresse du photographe manifestement

– et de l’autre, une hystérique débridée, sa nouvelle épouse. Cette courte séquence d’à peine deux minutes signale surtout le danger d’une compétition féminine sans limites, étrangère, qui vient menacer le mariage des femmes espagnoles.

Aussi, dans un désordre de blancheur et un tourbillon furieux de tulles et de dentelles s’impose une fois de plus le seul horizon d’attente pour les jeunes femmes en 1962 et en Espagne : le mariage. Un mariage qu’il va falloir préserver, cette fois coûte que coûte. La jalousie constitue un tour d’écrou non négligeable qui somme les femmes de le désirer ce mariage, et sans plus s’interroger.

6. Du rifi le jour des noces, la compétition devient internationale

Second moment du film : peu après l’épisode de la voiture, cette fois au beau milieu du repas de noce, dans un restaurant huppé de la capitale, Mauricio décide de s’écclipser pour aller couvrir à l’aéroport de *Barajas* l’arrivée d’une mannequin internationale dont ses reportages ont fait la réputation. La jeune épouse découvre, médusée, à travers un simili reportage d’actualités en noir et blanc diffusé sur un petit écran de télévision allumé dans une pièce attenante à la salle des noces, que son époux lui a fait faux bond, qu’il s’est dérobé pour aller photographier une autre femme qui fait la Une des couvertures des médias. Or, la scène ici est double. En présence de Mauricio, que la caméra a suivi, nous la voyons en quadrichromie et en extérieur ; elle renvoie alors à l’actualité cinématographique du début des années soixante et à l’arrivée des nouvelles stars italiennes très excentriques. En différé, et cette fois en intérieur et en noir et blanc sur l’écran de télé, la scène reprend alors l’intégrale d’une autre scène, antérieure, vue mille et une fois dans les informations du NO-DO tout au long des années cinquante, lorsque les stars hollywoodiennes ne cessaient d’arriver à Madrid, transformant *Madrid Barajas* en salle de conférence de la presse internationale du cinéma américain. Ce dédoublement d’une même scène souligne bien sûr la faculté d’ubiquité de la télévision, propre à signifier l’espace d’un ailleurs⁸⁴².

Le dédoublement pourrait bien expliciter aussi la naturelle polygamie des hommes et de leurs sentiments incertains. Aussi la vigilance féminine sera-t-elle de mise. Ce dédoublement dit enfin l’immense impact et l’influence que cet espace aérien et aéroportuaire madrilène a pu

⁸⁴² Pour la mise en images de cette scène du film de *Vuelve San Valentín*, voir la Partie II, chapitre 5, I- 2.

avoir sur la vie quotidienne des femmes espagnoles et leur imaginaire pendant plus de dix ans. Si les étoiles hollywoodiennes ont pu être un puissant aimant d'identification féminine, les célébrités de la mode et la cohorte de nouvelles égéries de la nouvelle vague sont ici source de rivalité directe et de vacillation. Il faut la présence d'un saint descendu du ciel pour y mettre bon ordre. La concurrence qui devient insoutenable aiguise aussi le sens de la possession et contribue à attiser le désir du mariage. Sur le plan visuel, c'est bien la robe de mariée de Mathilde et toutes ses dentelles qui sature et traverse sans arrêt l'écran durant une bonne partie du film. Elle apparaît pas moins d'une bonne quinzaine de fois dans les plans séquences, dans l'atelier de Mauricio, à l'arrivée devant San Jerónimo, à l'intérieur de l'église, puis à la sacristie, dans la voiture et au déjeuner. La jalousie ainsi mise en scène et provoquée par cette nouvelle forme de compétition internationale, déclenche également une seconde corollaire qui n'est pas sans rappeler le conte de Barbe-bleu mais cette fois conduite par un personnage féminin. Mathilde qui n'a pas saisi que l'intruse dans son couple est l'image photographique et qui veut avoir le cœur net sur la présence d'une maîtresse réelle, organise une visite par effraction nocturne dans l'atelier de son époux. Pour déjouer et désamorcer l'aiguillon de la jalousie, *San Valentín* a glissé dans une armoire verrouillée un carnet de photographies dites « artistiques », composées de portraits de personnes âgées, marquée par la ruralité, au plus près du ravage de la vie, en noir et blanc. Ce tour de passe-passe du saint homme opère une triple scission intéressante : il émet le diktat de trancher de quel côté se trouve la beauté, ici alliée de la modernité et de la plastique des modèles très lissés des stars internationales ; il moque délibérément ceux qui ne sont pas des urbains de l'éternelle jeunesse, c'est-à-dire les trois quarts du pays ; il moque tout autant ceux qui consacrent leur temps et leurs talents à en faire le portrait. Vient à l'esprit bien sûr, le remarquable travail photographique de Carlos Saura réalisé dans les années cinquante, dans la ruralité la plus reculée de l'Espagne d'alors et publié en 2016⁸⁴³.

Aussi, malgré l'ouverture de l'Espagne à l'économie internationale et européenne, malgré l'arrivée massive de touristes étrangères et l'apparente modernité induite dans ce sillage, les présupposés indispensables à la survie du régime, et qui corsètent la vie des

⁸⁴³ SAURA, Carlos – *España años 50* – Madrid, La Fábrica, 2016, p. 59, 77, 167, 243. Il est intéressant de creuser l'écart de regard existant entre les photogrammes montrés dans le film de F. Palacios, proche de la caricature, et les portraits de Carlos Saura, réalisés alors qu'il est très jeune. Les portraits réalisés par Carlos Saura sont centrés sur l'humanité, sans aucune mise en scène esthétique de la misère.

femmes, se maintiennent jusqu'au début des années soixante dans ces trois comédies à l'eau de rose. Pour autant, les temps ont bel et bien changé.

Ainsi, pour que les femmes continuent de fuir le célibat à toutes jambes, pour qu'elles se mettent en chasse du fiancé et se mobilisent à ce point, pour qu'elles courent après le mariage coûte que coûte, il leur faut désormais la présence d'un aiguillon autrement plus puissant. Enfin, signalons à propos de l'espace cinématographique de l'aéroport de Madrid Barajas la permanence de l'espace à l'écran, dont le génie se modifie au gré des alliances politiques. La transformation à l'œuvre relève une fois de plus de l'écriture palimpseste. Vingt ans après le départ des légions Condor envoyées par l'Allemagne du III^e Reich, et dont les pilotes sont chaleureusement salués par le général Franco sous les ovations des jeunes filles en blanc de la Phalange, l'aéroport célèbre au travers d'une fiction ces nouveaux invités qui font la puissance de l'Espagne et de Madrid⁸⁴⁴.

⁸⁴⁴ Pour les images de Madrid Barajas aux couleurs du III^e Reich millénaire, et l'adieu du général Franco aux pilotes de la Légion Condor, voir la Partie I, Chapitre 3, I.

CHAPITRE 9. LE RÊVE DE LA DICTATURE OU LA DICTATURE DU RÊVE

L'analyse de l'écriture palimpseste a révélé à quel point les matrices des films de propagande du primo franquisme structurent les comédies à l'eau de rose de Pedro Masó de la fin des années cinquante, et de quelle manière les thématiques chères à l'idéologie franquiste nourrissent et tissent la trame de ces films qui sont pourtant des fictions de divertissement grand public. Cependant, et nous l'avons vu en détail également, les films du corpus empruntent tout autant nombre d'éléments à la cinématographie américaine des comédies musicales et de la Screwball comedy : sur-présence féminine, coquetterie et galanteries diverses, mobilité et flux urbain, mode vestimentaire, vie papillonnante et aisée dans une ville verticale de gratte-ciel. Autant d'éléments qui invitent et incitent à considérer Madrid comme la capitale réellement investie et irriguée par le rêve américain qui s'y décline en effet sous tous les angles, couleurs et signes, aussi bien à l'écran que dans la réalité du tissu urbain. Dès lors, dans les trois films du corpus, surgit le mirage d'une capitale hallucinée et sous haute alliance : l'alliance de l'imaginaire américain et de l'imaginaire franquiste. Propagande franquiste et modernité américaine tressent ainsi une hybridation qui érige le modèle de deux vainqueurs : le vainqueur de l'Atlantique Nord qui s'installe bel et bien en Espagne et dont les films chantent la facilité et la joie de vivre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et le vainqueur d'un coup d'État militaire et d'une guerre civile qui se tient dans l'ombre portée du nouveau maître du monde. Dans ces trois films, le corset de la dictature militaire franquiste vient se lover dans le rêve américain, scellant de la sorte à l'écran le mariage de deux cultures et idéologies que tout oppose pourtant en termes de politique.

L'hybridation sur laquelle se construisent les films du corpus dénote également la très forte ductilité idéologique du régime ; cette hybridation n'est pas sans présenter des avantages politiques. D'une étonnante plasticité, le franquisme s'est toujours situé dans le sillage du grand vainqueur du moment, c'est-à-dire du bon côté de l'histoire. Le cinéma, sous forme de documentaires de propagande ou de films de divertissement, rend compte de cette plasticité et s'adapte à merveille pour dessiner les nouvelles lignes de division politique, accueillir et se tenir du côté du vainqueur avec les bénéfices explicités par Walter Benjamin :

L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours au maître du moment (...) tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin selon l'usage de toujours,

*est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels*⁸⁴⁵.

Sur le plan des avantages politiques, l'ombre du grand vainqueur américain à la fin des années 1950 autorise la survie du régime et son renforcement. Elle offre également une efficacité incomparable pour parachever l'entreprise d'effacement de l'ennemi intérieur, selon la dialectique de « vide et du plein » pensée par Nancy Berthier. Aussi, lors de chacune des diffusions, sous couvert de modernité, de rayonnement, de joie de vivre et de mode, les trois films du corpus permettent de composer une ode permanente à la victoire et à la conquête de Madrid par Franco, ode qui sans cesse reconfigure la capitale à l'écran.

L'hybridation, l'alliance de tous les contraires

Pour autant et bien paradoxalement, cette forme d'hybridation ni tout à fait conforme au modèle américain dont les films se réclament, ni tout à fait semblable aux films de propagande franquiste, qui avance résolument camouflée, loin d'aboutir à un manichéisme insoluble, favorise au contraire l'alliance de tous les contraires. Cette alliance peut, bien sûr, être appréhendée sous l'angle de l'évolution du régime vers les modèles économiques américains et européens. Nous préférons la penser de manière plus ouverte et féconde, dans une dialectique d'oppositions complémentaires, telles les deux faces absolument inséparables d'une même médaille que leur coexistence même fait exister, et ce d'autant plus que l'évolution elle-même du régime est soumise à une très forte tension des contraires. Témoins de cette dialectique, deux scènes tirées de deux films du corpus. En 1956-1957, l'exécutif s'ouvre aux standards de l'économie internationale imposée par les États-Unis avec l'arrivée au gouvernement de Luis Carrero Blanco⁸⁴⁶. Ce dernier y installe une équipe de « technocrates » et nomme deux membres de la puissante Opus Dei, Lauréano Lopez Rodó, secrétaire-général de la Présidence du gouvernement en charge des Affaires extérieures et Mariano Navarro Rubio au Trésor, ceci de manière à mettre en œuvre les réformes du plan de stabilisation économique en même temps qu'une profonde réorganisation de la haute administration. En revanche, le très catholique et phalangiste Gabriel Arias-Salgado, en poste depuis 1951, garde le ministère du Tourisme et de l'Information. « *La persistencia de Arias Salgado en el seno del Ministerio de Información y*

⁸⁴⁵ BENJAMIN Walter – *Œuvre III* – Paris, Éditions Gallimard, Folio essais, 2000, p. 433.

⁸⁴⁶ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*- Llobregat, Ediciones Península, 1981, p. 121.

*Turismo supuso para el ala más intransigente del régimen una garantía de inmovilismo en las grandes directrices del sector*⁸⁴⁷.” écrit Román Gurbern Garriga-Nogués, historien de la censure en Espagne, qui souligne le paradoxe des perspectives capitalistes d’une part et l’intégrisme de l’idéologie politico-religieuse de l’autre. Les films de Pedro Masó reflètent bien sûr ces lignes antagonistes. C’est bien en cela du reste qu’ils apparaissent comme des produits de propagande : pensés pour correspondre aux valeurs de la censure, ils valorisent un régime qui évolue avec le concert des nations. *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga en est l’exemple le plus vif. En effet, l’arrivée de Luis Carrero Blanco au gouvernement a également eu pour objectif de réduire le pouvoir de la Phalange, notamment grâce à la nouvelle et VI^e loi fondamentale du régime du 17 mai 1958 qui promulgue le nouveau profil politique de « *monarchie traditionnelle, catholique et sociale*⁸⁴⁸ ».

La gestuelle fasciste remisee, le salut franquiste abandonné, la Phalange se sait en perte de vitesse dans une Espagne qui a intégré les grandes organisations internationales. À son tour, elle doit modifier ses contours et faire évoluer son image. En 1956, l’uniforme de la Oficina Nacional de la Section féminine cesse d’être obligatoire en Espagne. Or, c’est précisément en 1957 que Pedro Lazaga réussit à planter ce même uniforme (le béret rouge en moins) et à le déplacer sur l’aire moderne et aux allures si américaines des grands magasins. Les jeunes vendeuses des grands magasins, encore célibataires, y travaillent ; elles sont les nouveaux petits soldats du développement et de l’ouverture que le cinéaste fait dorénavant défiler dans son générique. Véritable Janus aux deux visages, ces défilés de jeunes filles fonctionnent dans le double-jeu des valeurs incompatibles d’une même politique : la commémoration permanente des valeurs traditionalistes des jeunes filles en bleu qui affichent par ailleurs les allures des ballets des comédies hollywoodiennes⁸⁴⁹.

À noter que cette double connotation de référents dans une même image est à l’œuvre

⁸⁴⁷ *IBID.* p.155.

⁸⁴⁸ <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1958/119/B04511-04512.pdf> B.O. del E.—Núm. 119, 19 de mayo de 1958 - 4511 – “Artículo VII: *El pueblo español, unido en un orden de Derecho, informado por los postulados de autoridad libertad y servicio, constituye el Estado Nacional. Su forma política es, dentro de los principios inmutables del Movimiento Nacional y de cuanto determinan la Ley de Sucesión y demás Leyes fundamentales, la Monarquía tradicional, católica, social y representativa.* Artículo VIII: *El carácter representativo del orden político es principio básico de nuestras instituciones públicas. La participación del pueblo en las tareas legislativas y las demás funciones de interés general se llevará a cabo a través de la familia, el municipio, el sindicato y demás entidades con representación orgánica que a este fin reconozcan las leyes. Toda organización política de cualquier índole al margen de este sistema representativo será considerada ilegal. Todos los españoles tendrán un acceso a los cargos y funciones públicas, según, su mérito y capacidad.*” Luis Carrero Blanco avait déjà été l’artisan de la V^e Loi fondamentale du régime de 1947 qui faisait de l’Espagne un Royaume.

⁸⁴⁹ Voir l’analyse détaillée Part. I- Chap. 5- II-1 de la présente thèse.

en 1958, dans *Las chicas de la Cruz Roja*, en particulier avec la première tenue de Paloma à l'écran, lorsque celle-ci repasse dans la cuisine. Elle fonctionne selon le même schéma : l'allure très américaine du chemiser blanc, soulignée par une belle ceinture rouge qui cintre la taille, renvoie à la tenue de la jeune Audrey Hepburn dans *Roman Holiday-Vacances romaines*, de William Wyler, lorsqu'elle vole à travers Rome en Vespa. Dans cette comédie américaine de 1953, la jeune Ann incarne un conte de fée inversé ; elle est une princesse qui rêve d'échapper au protocole étouffant de la cour. La princesse joue les jeunes filles vagabondes, sorte de petite cendrillon des temps moderne dans une folle errance en vespa. Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Paloma est la petite cendrillon de l'histoire qui fréquentera à la fin du film les maisons huppées et les bals de la bonne société. A contrario, la tenue de Paloma rappelle aussi et de manière troublante celle des très jeunes filles qui partaient en vacances collectives avec la Section Féminine de la Phalange dans la première décennie du franquisme. Relevons par ailleurs ce détail : les quatre jeunes héroïnes du film de Rafael J. Salvia terminent leurs courses de la journée dans un bal de la bonne société, organisé par la Croix-Rouge, où les jeunes filles sont invitées pour les remercier de leurs efforts. Le NO-DO qui annonce la sortie du film rend compte du tournage et des prises de vues pour ces scènes finales qui eurent lieu dans le quartier de *la Moraleja*. Dans ce quartier très huppé et résidentiel de Madrid, Ava Garner possédait une maison où elle vivait depuis plusieurs années, à deux pas par ailleurs du Palais du Pardo, palais de résidence de la famille de Francisco Franco⁸⁵⁰. Là encore, les imaginaires se croisent et s'allient

I. LA DICTATURE S'IMPOSE PAR LE RÊVE

Dans ce jeu constant d'oppositions complémentaires qui construit l'hybridation à l'écran, l'atout majeur de la rhétorique cinématographique américaine est d'étoffer de manière conséquente la ville imaginaire franquiste ; elle lui offre ce qui lui manquait tant : la puissance et la dimension du rêve. Avec la matrice cinématographique hollywoodienne, et ceci de manière inédite, ces trois films créent bien un précédent en ce qu'ils introduisent dans l'arsenal de la propagande une arme nouvelle redoutable. Cette fois, sans plus avoir à contraindre les corps ni

⁸⁵⁰ Une des actualités du NO-DO de 1958, rend compte du tournage de la scène du film dans le quartier de la Moraleja.

à convaincre les esprits, cette arme parvient à s’immiscer sous les fronts et convoque la loi du désir. Cette arme consiste tout simplement à faire rêver, et rêver d’abord le plus simplement du monde.

À cet égard, le coupé sport américain dans *Las chicas de la Cruz Roja* est un très bon exemple de l’accomplissement du désir le plus liminaire qui soit en rêve. Le nouveau modèle qui fait fureur aux États-Unis et dans le cinéma d’outre-Atlantique vient effacer l’idéologie politique des vaincus et s’impose comme objectif de vie au cœur de Madrid. Ce coupé, tout droit sorti des films hollywoodiens de la période, trône en oblique de l’écran cinématographique, *Place de Alcalá*, en présence de l’ impatient fiancé de Paloma qui attend le retour des postulantes. Dans la diagonale de la Place de Alcalá, il rend définitivement « invisible » un pan indésirable de l’histoire de la résistance de Madrid, en y substituant du rêve à l’état brut. Les chevaux, la cylindrée et la ligne profilée et rutilante crèvent littéralement l’écran sur cette même place qui, vingt ans plus tôt, était saturée par les photographies de dirigeants soviétiques. En 1937, les immenses portraits des camarades Staline, Molotov et Vorochilov⁸⁵¹ occupaient chacun une des arches de l’arc de Triomphe de Alcalá, dans un Madrid qui scandait alors aux nationalistes putschistes le “*No pasarán !*”.

Palimpseste des Victoires, empilement des alliances, cette fois l’empreinte américaine du grand vainqueur offre toute la surface et la force du rêve pour servir les objectifs politiques de la dictature. Vaincu militairement, réduit par le bruit des bottes et muselé par la dictature et les lois sur la presse de 1938, par la loi fondamentale de l’État de 1939, par le référendum de 1947 sur la loi organique fondamentale du Royaume d’Espagne de la même année, écrasé par le silence d’un Parlement invisible dont la nomination des membres et leur révocation sont à la main exclusive du général Franco⁸⁵², effacé durablement de l’image, « l’ennemi républicain » se voit dans les années cinquante et soixante laminé cette fois par la puissance du rêve.

⁸⁵¹ *Cuando Madrid rindió homenaje a la URSS en la Puerta de Alcalá* – article de Ignacio S. Calleja dans ABC du 5 mars 2015: «...en octubre de 1937 y con motivo del 20e aniversario de la Revolución Rusa, la Puerta de Alcalá rindió un homenaje unilateral a la Unión Soviética. Si bien no se trató de una iniciativa oficial e institucional de parte del Ayuntamiento, y sí de la Asociación de Amigos de la URSS, el popular e histórico monumento madrileño, usurpado para tal caso, cambió su aspecto; sometido al blandir de la hoz y el martillo soviético. »

<https://www.abc.es/madrid/20150307/abci-curiosidades-puerta-alcala-homenaje-201503051313.html>

⁸⁵² BACHOU, Andrée – *Franco ou la réussite d’un homme ordinaire* – Op. Cit. p.245. L’auteur note en effet que fondées par la seconde loi organique du 17 juillet 1942, la composition de Las Cortes – Parlement espagnol - qui ne disparaîtront qu’en 1976 : « ... relevait essentiellement de ce que les Espagnols ont nommé le digitalismo (...) qui équivaut à l’expression française fait du prince. »

Dès lors, le rêve cinématographique aux allures hollywoodiennes devient l'arme ultime de la propagande franquiste. Il relève d'une puissance à laquelle il est difficile de résister. À partir de 1953, le grand vainqueur de l'histoire, qui soutient l'Espagne, présente en effet trois qualités déterminantes pour parachever cet effacement politique au cinéma : militairement surpuissant dans la guerre froide ou du moins présenté comme tel, politiquement dominant dans un monde divisé avec un communisme mis au ban et satellisé de l'autre côté du rideau de fer, les États-Unis sont également écrasants sur le plan imaginaire par la puissance de rêve qu'ils charrient dans leur conquête cinématographique de la vieille Europe⁸⁵³. Aussi la similitude hollywoodienne enveloppant des matrices de propagande franquiste dans les films du corpus est-elle redoutable. Non seulement il est difficile d'y prendre garde, mais encore chacun peut se laisser emporter dans ce rêve à l'écran. Les vainqueurs, comme les vaincus, sont dilués dans une forme de désir qui leur est proposé comme un rêve. Et à Madrid, le cinéma est aussi une réalité de géographie urbaine, où la fréquentation des salles obscures est une des rares activités culturelles favorisées.

1. Le rêve, enjeu d'une ambition politique

Faire rêver et parachever le contrôle sur les comportements des hommes et des femmes avec la force du désir est aussi un rêve politique qui devient réalité. Cette possibilité du cinéma offre ni plus ni moins au régime franquiste ce dont le III^e Reich millénaire a lui-même rêvé sans pouvoir y accéder.

"La seule personne qui soit encore un individu privé en Allemagne, c'est celui qui dort", le constat de Robert Ley, dirigeant de l'organisation du Reich, définit fort bien cet espace intime du rêve qui échapperait au contrôle de la propagande et de la dictature politique. Cette phrase, qui figure en exergue de l'ouvrage intitulé *Rêver sous le III^e Reich*, de Charlotte Beradt⁸⁵⁴, fait

⁸⁵³ AGUINAGA, Pablo León— *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda – Op. Cit.* Cette thèse porte entièrement sur les efforts constants et payants menés par les États-Unis pour préserver et développer leurs intérêts d'images à travers cinéma et par extension dans les autres pays d'Europe.

⁸⁵⁴ BERADT, Charlotte - *Rêver sous le III^e Reich* - Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2004. Charlotte Beradt était journaliste sous le III^e Reich, juive, allemande et communiste, elle collecte quelques 300 rêves auprès de gens ordinaires qui sont ses concitoyens de l'époque, les envoie à la presse américaine en exil puis les recompile et les publie elle-même en 1966 aux États-Unis où elle a fui en 1940. Son propos est de montrer « à quelles extrémités peut conduire l'immixtion du public dans le domaine le plus privé. Dans son ouvrage, ces rêves qui sont de fait des cauchemars qui dès 1933 présagent de l'impact du totalitarisme sur la psyché, s'avèrent être des

écho aux propos tenus par Goebbels, ministre de la Propagande et de la culture populaire sous Hitler. Grand amateur des films de Walt Disney, qu'il regardait semble-t-il en cachette, Goebbels était fermement convaincu de la capacité des films de divertissement à « *enchanter le monde* » et leur accordait un grand intérêt, pour être souvent beaucoup plus puissants en termes de propagande : « *Le divertissement est lui aussi aujourd'hui fondamental, si ce n'est décisif dans la guerre.* » (...) *Goebbels insistait lui-même pour dire que la seule propagande véritablement efficace était celle qui agissait sournoisement, sans que le public se rendît compte qu'il était l'objet d'une manipulation, et que les films sans intention politique apparente pouvaient être diablement efficaces au service du pouvoir*⁸⁵⁵. » avance Claire Aslangul.

Méconnaissable, remarquablement dissimulée, la propagande agit désormais pleinement et à l'insu de chacun. La guerre de l'image, à l'œuvre depuis la fin de la guerre civile, se poursuit. Elle se produit avec la force de séduction d'un film de fiction qui n'annonce ni n'assume son caractère de propagande. Pour autant, dans leur prétention même à n'afficher aucune idéologie, les films du corpus sont d'une facture résolument politique. Ils coïncident étroitement avec le positionnement clairement affiché par le chef de l'État espagnol. Franco n'écrit-il pas en effet : « *Les nations dans leur politique extérieure sont guidées par leurs intérêts nationaux et non par un sentimentalisme. Aujourd'hui elles sont amies et demain ennemies selon ce que leur dicte cet intérêt*⁸⁵⁶. » Pratique politique du Généralissime, corroborée par Pablo Fusi qui, selon Andrée Bachoud, a caractérisé Franco par un oxymore jadis porté sur Wellington : « *Le secret de sa politique, c'est qu'il n'avait pas de politique*⁸⁵⁷. »

2. Le rêve, salle obscure et détente du corps

Le rêve américain à Madrid est également une réalité cinématographique depuis plusieurs décennies. Rappelons qu'il coïncide avec une importation massive de films américains. Depuis 1935 et jusqu'en 1945 compris, excepté la parenthèse de 1939/1941, la

conflits qui ne relèvent pas tant du ressort de la vie privée que des conflits « *dans lesquels les a plongés l'espace public* » et face auxquels se dégage une extrême sensation de honte et d'impuissance.

⁸⁵⁵ ASLANGUL, Claire – *Guerre et cinéma à l'époque nazie. Films, documentaires, actualité et dessins animés au service de la propagande* - In *Revue historique des armées*, 252/2008 - <https://journals.openedition.org/rha/3023>

⁸⁵⁶ SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis – *Francisco Franco y su tiempo*, t. III, p. 388, cité par BACHOUD, Andrée – *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Op. Cit. p. 248

⁸⁵⁷ BACHOUD, Andrée – *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Op. Cit. p. 242

diffusion de films américains tient le haut de l’affiche⁸⁵⁸. C’est aussi vrai de 1945 à 1955. À partir du début des années 1950, se développe une importante américanisation de la géographie urbaine de la capitale où se concentre l’économie de production cinématographique des plus grands péplums américains, la présence de stars hollywoodiennes et de réalisateurs de premier plan, associés à une diffusion toujours en tête d’affiche des films américains. Le léger fléchissement des importations de films américains durant la parenthèse 1955/1958 ne dément pas la tendance qui reprend par la suite. Cette prégnance du rêve américain se fait par et a pour ancrage la salle de cinéma où l’imaginaire et le désir s’enclenchent dans la salle obscure. De 1945 à 1955, soixante-trois nouveaux cinémas ouvrent dans la capitale qui mettent à l’affiche depuis les années trente le cinéma d’outre-Atlantique, en tête de tous les palmarès, excepté durant le creux de 1955-1958⁸⁵⁹. Ces salles obscures très courues par les Madrilènes depuis des décennies sont autant d’espaces idoines pour se laisser glisser dans ce plaisir du rêve éveillé qui voit les images défiler et appelle le corps à se détendre. Et en effet, dans le noir de la salle, voici le corps rattrapé, ce corps si contraint dans l’Espagne franquiste par la Phalange, par l’Église, par l’éducation et par la famille. Si, selon Roland Barthe, nous allons au cinéma dans une sorte de « *vacance* », dans la salle obscure le corps se laisse prendre par « *le désœuvrement* », et en « *l’absence de mondanité* », il se laisse aller dans un « *affaissement des postures* ».

Le corps alors « *se glisse comme dans un lit* ». « *Dans ce noir du cinéma, gît la fascination même du film* », écrit le sémiologue. Fascination qui se verra frustrée avec l’écran de télévision, « *instrument ménager* » qui, lui, nous « *condamne à la famille*. » La sidération filmique décrite par Roland Barthe fonctionne aussi selon les clivages du rêve analysé par Freud : me voilà ici dans l’histoire et me voilà aussi dans un ailleurs, « *un imaginaire très légèrement décollé*⁸⁶⁰. » Cet imaginaire très légèrement décollé, emprunté selon toute vraisemblance à Michel Foucault⁸⁶¹ à propos du miroir.

⁸⁵⁸ Tabla 1. *Nacionalidad de largometrajes importados, 1935, 1939-1945*, ⁵¹ SOEC, “Informe sobre la Industria Cinematográfica española”, II-1954. ACME, Caja 5562. Los datos para 1935 proceden de distintos informes del consulado norteamericano en Barcelona. NARA II, RG 84, Madrid GR 1940, 840.6. cité dans *El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial*, LEÓN AGUINAGA Pablo, Instituto de Historia, CSIC. p.320. In, AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación, 1950-1955* - *Revista Española de Historia*, HISPANIA, 2006, vol. LXVI, núm. 222, enero-abril, ISSN: 0018-2141, p. 277-318.

⁸⁵⁹ AGUINAGA, Pablo León- *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Op. Cit. L’augmentation du nombre de salles témoigne de l’extension de la capitale qui passe d’un peu plus d’un demi-million d’habitants à deux millions en 1960.

⁸⁶⁰ BARTHE, Roland – « *En sortant du cinéma* » – In *Communications*, 91, 2012, Passages en revue- Nouveaux regards sur 50 ans de recherche, coordonnés par Nicole Lapiere, p. 123-127.
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2012_num_91_1_2673

⁸⁶¹ FOUCAULT, Michel – « *Des espaces autres* » - *Eres/Empan* 2014/2 N° 54, p. 12 à 19 – En ligne :

L'obscurité de la salle de cinéma n'est pas le seul lien entre le cinéma et le rêve. En rêve comme au cinéma, l'essentiel des pensées s'exprime par le processus de visualisation, minorant de ce fait l'expression linguistique. Comme le pointe Freud pour le rêve, les images procèdent de manière symbolique, grâce à la comparaison et à la métaphore. « *Le contenu du rêve* –u écrit-il – *consiste le plus souvent en situations visualisables*⁸⁶² », la même contrainte existe pour le cinéma. Le père de la psychanalyse évoque alors la série de dessins qui serait nécessaire pour rendre compte du phrasé linguistique d'une plaidoirie ou d'un éditorial. De fait, le cinéma procède de la sorte avec le « story-board », document plus ou moins détaillé selon les réalisateurs, qui met en page l'intégralité du récit sous forme de plans et de cadrages des scènes dessinées. Troisième composante, l'imaginaire cinématographique, tout comme le rêve nocturne, excite et charrie le désir. Or, le désir niché dans le rêve ruse de multiples manières, nous dit Freud, et loin de se livrer aussi facilement que dans l'exemple donné à propos du coupé sport américain *Place de Alcalá*, il contient un indicible secret, une sorte de pensée inavouable⁸⁶³ qu'il faudra traquer comme dans un rébus ou, plus difficile encore, comme dans une écriture hiéroglyphique. En effet, l'indicible, l'inavouable du désir ne se dévoile pas plus facilement à l'écran qu'il ne le fait dans l'intimité des songes et, à cet égard, la lecture psychanalytique élaborée par Freud s'avérera opérante pour aller plus avant et déterminer cet indicible qui parcourt les films produits par Pedro Masó. Le rêve cinématographique américain qui imprègne les films de Pedro Masó et la force du désir lié à ces images, se mettent au service du rêve de la dictature pour la transformer en dictature du rêve. Nous appuyant sur les découvertes freudiennes de l'inconscient et des mécanismes de l'expression du désir dans les rêves, nous allons en détailler les rouages et éclairer pour chacun des trois films les éléments qui pourraient constituer cet inavouable de l'image de rêve, à habiller autrement pour le rendre recevable.

3. Le rêve, Freud et le Saint Siècle

Le détour analytique s'impose avec d'autant plus de force que la similitude entre la puissance du cinéma et celle du rêve fait l'objet d'un premier discours prononcé par Pie XII en juin 1955 devant les représentants de l'industrie cinématographique italienne. Le pape y reconnaît le poids économique de l'industrie du cinéma, son influence active et profonde sur le

<https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, p. 15.

⁸⁶² FREUD, Sigmund – *Sur le rêve* - Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 1988, p. 91, 92.

⁸⁶³ *IBID.* p. 112 et 113.

psychisme des millions de spectateurs. L'objectif du pape, ici, est d'en appeler à la responsabilité des gens du cinéma dans l'usage de l'influence qu'ils exercent avec leur art. Ce discours du Saint-Père à propos de l'influence profonde du cinéma sur la psychologie des spectateurs, fait écho à la doctrine freudienne sur l'inconscient et sur le rêve. Pie XII y reconnaît pleinement la puissance du cinéma de fiction qui active et déclenche la fonction psychique, inconsciente. Le Saint-Père évoque alors les compétences des spécialistes de la psychologie expérimentale, nécessaires pour pénétrer l'efficacité d'un film, il reconnaît explicitement qu'ils le font « *en scrutant les couches secrètes du subconscient et de l'inconscient. Non seulement ils recherchent l'influence du film en tant que reçu passivement par le spectateur, mais ils analysent également sa puissance connexe d'activation psychique, selon ses lois immanentes, c'est-à-dire le pouvoir qu'il a de subjuguier un esprit par le charme de la représentation*⁸⁶⁴. » Ainsi, pour Pie XII, les films de fiction agiraient comme un dispositif « *d'activation psychique*⁸⁶⁵ », à la suite de quoi, parfaitement identifié par le Saint-Père, le pouvoir de la projection déverrouillerait les désirs latents des spectateurs :

*Si, par suite de l'une et l'autre de ces influences, le spectateur demeure vraiment prisonnier du monde qui défile devant ses yeux, il est poussé à transférer d'une certaine manière son moi, avec ses dispositions psychiques, ses expériences intimes, ses désirs latents et mal définis, dans la personne de l'auteur. Durant tout le temps de cette sorte d'enchantement, dû en grande partie à la suggestion du protagoniste, le spectateur se meut dans le monde de celui-ci comme si c'était le sien, et même, en un certain sens et jusqu'à un certain point, il vit à sa place et comme en lui, en parfaite communion de sentiment*⁸⁶⁶.

Puissance de suggestion de « l'enchantement » ; le pape souligne que le caractère de fiction est ce qui connecte le plus sûrement le film au psychisme de l'individu. « *C'est donc à juste titre que le pouvoir extraordinaire du film trouve son explication la plus profonde dans la structure intime du fait psychique* » précise le Saint-Père⁸⁶⁷. La reconnaissance par le pape Pie XII de l'inconscient d'une part et de l'efficacité du cinéma de fiction sur le psychisme des personnes de l'autre, est saisissante. Pour éviter toute confusion et amalgames trompeurs, il convient toutefois de rappeler l'écart sans appel qui sépare Freud et Pie XII dans leur approche et dans leurs perspectives. Si Pie XII paraît reconnaître ici l'existence et la puissance de

⁸⁶⁴ Allocution de Sa Sainteté Pie XII aux représentants du monde cinématographique – Audience du 21 juin 1955, in ANNEXE II, Partie III, de la présente thèse.

En ligne: http://www.vatican.va/content/pius-xii/fr/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.html

⁸⁶⁵ *IBID.*

⁸⁶⁶ *IBID.*

⁸⁶⁷ *IBID.*

l'inconscient et du psychisme et souligner le pouvoir d'influence de la fiction cinématographique, il le fait dans une tout autre perspective que le cadre de la cure analytique freudienne. Freud découvre ces instances avec ses patients, il les élabore pour les amener, dans l'intimité d'une cure, à approcher leur inconscient et à accepter la réalité de leur désir, et surtout de leur parole. Pour Freud, inconscient, désir et parole du sujet débordent absolument les catégories morales du bien et du mal chères au pape, tout comme le travail d'élaboration permet d'échapper aux pièges de l'imaginaire. Pie XII, lui, est le dépositaire de l'autorité papale, le garant de la morale et de la doctrine catholique, le représentant de l'Église. Il détermine la doxa pour des millions de catholiques et, au-delà, de chrétiens. Depuis la place publique, au nom d'une décadence spirituelle et culturelle, au nom des valeurs morales de Bien et de Mal, il exhorte les acteurs de l'industrie du cinéma à user de l'influence de leur art, en s'appuyant sur l'aide scientifique des connaissances publiques de la psychologie pour, non plus faire œuvre de création et de liberté, mais pour scientifiquement et délibérément user de leur influence et pourvoir à l'éducation « *des âmes*⁸⁶⁸ ». La charge est lourde sur un plan politique.

Si éloignées de l'esprit freudien soient-elles, les positions du pape dans ses discours de 1955 confirment ce pouvoir reconnu au cinéma de fonctionner comme un rêve et, comme tel, d'imprégner les spectateurs.

II. LE RÊVE ET SES PENSÉES SECRÈTES

Les découvertes de Freud sur le rêve présentent ce dernier comme une porte directement ouverte sur l'inconscient et les désirs du sujet. Étayée sur les textes de Freud, notre démarche porte ici non sur les sujets mais sur des films de fiction, que nous allons aborder comme autant de rêves – en partie inconscients et existant à notre insu – produits par des gens de cinéma et revisités, jusqu'en 2018, par des milliers de spectateurs.

⁸⁶⁸ Pie XII prononce un second discours le 28 octobre 1955, devant le Congrès de l'Union internationale des centres cinématographiques et ceux de l'Assemblée internationale des distributeurs de films. Il s'adresse cette fois aux exploitants des salles de cinéma et aux distributeurs. L'alerte sur le pouvoir des fictions et la responsabilité des gens de cinéma révèle toute la teneur morale et politique de son approche : « *S'il survenait demain une décadence spirituelle et culturelle dont la liberté indisciplinée des films partagerait la responsabilité, quel reproche n'adresserait-on pas à la sagesse des hommes d'aujourd'hui qui ne surent pas diriger un instrument aussi apte à éduquer et à élever les âmes mais qui permirent au contraire qu'il se changeât en véhicule du mal !* »
En ligne : <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/co3.htm#g>

Dans son petit ouvrage intitulé *Sur le rêve*, publié en 1901⁸⁶⁹, Freud avait décelé tout d'abord qu'il existait dans chacun de nos rêves, « *un contenu manifeste* » – le rêve lui-même et sa cohorte d'images de référents au réel – à distinguer du « *contenu latent* », constitué par tout matériel composé par les émotions suscitées, les souvenirs déclenchés et les libres associations d'idées, matériel que Freud analyse avec minutie et qui éclaire alors le rêve⁸⁷⁰. Tel est le sens du travail d'analyse relatif à l'écriture palimpseste à l'œuvre dans ces films, et aux sédimentations de rhétoriques contraires⁸⁷¹, que nous venons d'effectuer tout au long du chapitre et qui, ajouté à la lecture des « marquages trace » et « marquage présence » de Vincent Veschambre et Thierry Bulot⁸⁷² et à la clairvoyance philosophique de Michel de Certeau⁸⁷³, aura permis d'expliciter une partie du contenu latent de *Las Muchachas de Azul*, de *Las chicas de la Cruz Roja*, et de *Vuelve San Valentín*. Mais, poursuivons un peu plus avant avec la conception freudienne du rêve.

Sigmund Freud souligne également que le rêve n'est pas simplement la formule optative d'un souhait. Loin d'exprimer un désir, le rêve l'exauce littéralement lors de la production de l'image onirique⁸⁷⁴. C'est ce qui se produit avec l'image du coupé sport qui vient saturer l'image à l'écran, Place de Alcalá. L'objet du désir s'impose et se matérialise. Enfin, troisième phase cruciale dans l'analyse psychanalytique et qui nous intéresse directement ici : le rêve est le lieu d'un déplacement et d'une déformation qui se produisent de manière à dissimuler les pensées indicibles qui le sous-tendent. « *J'en arrive ainsi au concept de la déformation du rêve – écrit Sigmund Freud – qui est à l'œuvre dans le travail du rêve et qui sert à la dissimulation, à l'intention de le cacher*⁸⁷⁵. » Certaines pensées clés du rêve doivent demeurer secrètes, soit qu'elles demeurent refoulées soit qu'elles ne peuvent s'exprimer librement sous peine de consterner ou tout simplement de demeurer inaudibles. Freud lui-même verrouille par deux fois l'analyse à laquelle il se livre sur ses propres rêves, indiquant que la préservation de son

⁸⁶⁹ FREUD, Sigmund – *Sur le rêve* – Op. Cit.

⁸⁷⁰ *IBID.* p. 60.

⁸⁷¹ *IBID.* p. 76. Là encore, Sigmund Freud rappelle que le travail du rêve procède par superposition des différents composants, à la manière dont le photographe Francis Galton superposait les photographies des membres d'une même famille pour souligner la similarité des traits.

⁸⁷² BULOT, Thierry ; VESCHAMBRE, Vincent - *Mots Traces et marques. Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* - Paris, l'Harmattan, 2006.

⁸⁷³ DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre- *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire*- Paris, Éditions Folio Gallimard, 1994.

⁸⁷⁴ FREUD, Sigmund – *Sur le rêve*- Op. Cit. p. 71 et 72 : « *Une pensée qui se formule à l'optatif est substituée à une vision au présent.* »

⁸⁷⁵ FREUD, Sigmund – *Sur le rêve* - Op. Cit. p.113.

intimité, comme de son entourage, lui interdit d'aller plus avant⁸⁷⁶. Le parallélisme de fonctionnement entre la structure du rêve pensée par Sigmund Freud et son aspect opératoire pour les films de fiction de notre corpus, nous permet d'appréhender pour chacun des trois films l'existence de désirs intenses, investis de « *pensées secrètes* », au sens freudien du terme. Pensées qui d'une certaine manière seraient indicibles en tant que telles, du moins en 1959, et constituent néanmoins la pulsation, le rythme souterrain de chacune des trois fictions.

Nous procéderons par conséquent à une interprétation filmique calquée sur l'interprétation du rêve, à partir de la méthode proposée par Sigmund Freud dans *Sur le rêve*⁸⁷⁷. La structure onirique du rêve présente dans les images cinématographiques est envisagée ici sous un angle politique, il s'agit de décrypter, à l'aide de la technique psychanalytique, la structure filmique qui dans chacun des trois films du corpus rend le mieux compte du processus de déformation et de condensation pour porter et maintenir cachée une pensée secrète et inavouable. Pour ce faire, nous utiliserons en partie le matériel connexe et contextuel des documentaires d'actualité de la même période que celle des films, pensés ici comme les éléments diurnes que le rêve (le film de fiction) emploie pour se construire.

1. Faire marcher les États-Unis avec *Las chicas de la Cruz Roja*

La permanence de la trajectoire de la victoire franquiste sous les couleurs d'une américanisation de Madrid dans le film de Salvia, opère un curieux pontage de la fiction vers le réel. Une nouvelle articulation se réalise, qui suit très exactement le tracé du film de Rafael J. Salvia pour aboutir à la trajectoire prévue en décembre 1959 par le gouvernement espagnol pour le protocole d'accueil du président Eisenhower à Madrid⁸⁷⁸. De ce point de vue et rétrospectivement, *Las chicas de la Cruz Roja* préfigure avec quelques mois d'avance la trajectoire officielle du président américain, aux côtés du Caudillo, qui donnera lieu à un nouveau documentaire d'actualité internationale diffusé dans le NO-DO de décembre 1959. Castellana – Cibeles – Gran Vía, jusqu'au pied de la Torre de Madrid, voilà Madrid dans sa

⁸⁷⁶ *IBID.* p. 58 et p. 112. Prudent quant à son propre entourage, Freud montre la même exigence concernant ses patients car, ajoute-t-il : « *Je n'éviterais pas cette difficulté si je proposais à l'analyse le rêve d'un autre, à moins que les circonstances ne permettent de laisser tomber tous les déguisements.* »

⁸⁷⁷ FREUD, Sigmund – *Sur le rêve* - .

⁸⁷⁸ Pour l'analyse détaillée de cette trajectoire et de son organisation au cinéma comme dans le protocole du parcours du président Eisenhower, voir Part. II, Chap. 5 – II-2. du présent travail.

trame urbaine encensée dans sa nouvelle alliance outre-Atlantique dont témoignent tous les marquages traces – calicots, drapeaux, couleurs, publicité et verticalité urbaine – et les marquages présences à travers les immenses portraits photographiques accrochés ou peints à même les murs du président américain et du général Franco. L'illumination dans la nuit de la Torre de Madrid s'embrasant sous chacune des fenêtres de la façade avec la reprise du slogan « *I like Ike*⁸⁷⁹ » sera le point d'orgue d'un accueil reconnu comme particulièrement chaleureux de la part des Madrilènes à l'égard de Dwight Eisenhower.

Ce chassé-croisé entre le film de fiction de 1958 et le documentaire d'actualité de 1959 se prolonge dans une nouvelle fiction quelques mois plus tard, et donne alors lieu à un véritable enchâssement. Variation sur un même thème : seulement quelques mois après la visite du président Eisenhower, Fernando Palacios dans *el Día de los enamorados*, 1959⁸⁸⁰, reprend la scène de l'illumination de la Torre de Madrid. À la fin du film, *San Valentín* descendu une première fois à Madrid, s'envole verticalement depuis la Torre España comme une flammèche lumineuse pour remonter au ciel. Une fois de plus, la façade du gratte-ciel devient la rampe de lancement qui s'embrase lorsque le saint quitte Madrid. Il va jusqu'à percer et traverser le sommet du gratte-ciel pour se transformer en une longue queue de comète scintillante.

Or, dans les rêves oniriques, la rémanence – ici celle de la trajectoire et de l'inscription lumineuse dans la nuit – révèle « *une pensée secrète* ».

a. L'image de la trajectoire et l'inscription dans la nuit

En 1959, la trajectoire protocolaire prévue pour le président des États-Unis suit pied à pied la trajectoire très américanisée du film de fiction de Rafael J. Salvia en 1958, qui elle-même suit pas à pas la trajectoire martiale de la victoire des nationalistes dans le *Gran desfile de la Victoria* en 1939. Or, il se trouve que cette marche martiale de la victoire franquiste de 1939, suit et prolonge elle aussi une autre marche, démarrée de jour et achevée de nuit, dans une flamboyante illumination. Conformément à la plasticité du régime franquiste à l'égard de sa puissance tutélaire du moment – adossement de l'Espagne aux puissances de l'Axe, soutien militaire du III^e Reich pour permettre à Franco de gagner la guerre civile, similitude des régimes

⁸⁷⁹ Pour l'analyse détaillée du marquage trace et marquage présence selon les concepts de Thierry Bulot et de Vincent Veschambre, voir Part. II, Chap. 5, II. du présent travail.

⁸⁸⁰ Ce titre est un long métrage de fiction, réalisé par Fernando Palacios et constitue en réalité le premier épisode du voyage de saint Valentin sur terre.

de dictature militaire et fasciste – il s’agit ni plus ni moins de la trajectoire du Führer et chancelier du Reich, dans le documentaire intitulé *Le triomphe de la volonté*, réalisé par Leni Riefenstahl, tourné en 1934 dans la ville de Nuremberg, pour célébrer le premier anniversaire de la victoire d’Adolphe Hitler aux élections de 1933.

La pensée secrète, clé des songes, si chère à Freud dans le processus de camouflage de l’indicible désir, tient dans ces images mêmes de célébration de l’Allemagne nazie du III^e Reich. Sur le plan de la rhétorique filmique, le documentaire de propagande de Leni Riefenstahl constitue la matrice *princeps*, la source d’inspiration première de tout l’emboîtement ultérieur. À cet égard, on notera l’impact de la plasticité cinématographique du régime franquiste qui marque à chaque fois le pas de ses nouvelles alliances politiques et traduit en image et par le cinéma sa ductilité stratégique. Dans les documentaires de propagande franquiste et durant le primo franquisme, prévalent en effet dans la rhétorique des puissances de l’Axe, empruntée aux documentaires nazis : marche militaires, bataillons au carré, fragmentation des corps en saluts, bottes, torsos et bras au garde-à-vous, canons et chenilles de chars, saturation des écrans avec les successions rapides des plans en oblique à droite puis à gauche et des séries très serrées de plongées et contre-plongées, de plans et contre-plans, avec répétition en boucle des images. Dans les années cinquante, à partir du rapprochement de l’Espagne avec les États-Unis, la rhétorique change profondément, en particulier pour les films du corpus, pour adopter cette fois celle des films hollywoodiens avec des plans larges, des plans américains, des plans rapprochés qui humanisent profondément les récits, des plans séquence à l’occasion, l’utilisation de travellings avant, arrière et latéraux, quelques belles plongées sans contre-plongées écrasantes pour signifier l’ampleur du mouvement et l’envergure du nouveau théâtre d’évolution⁸⁸¹. D’une écriture à l’autre, Madrid, d’abord théâtre très fermé d’une conquête militaire qui occupe tout l’espace, devient le théâtre du mouvement, de l’amplitude aérienne et de la liberté affichés.

Aussi, dans un magnifique chassé-croisé de ces deux rhétoriques filmiques qui coïncident avec chacune des deux alliances historiques et successives du franquisme – en 1936, adossement au III^e Reich Allemand qui déclenche la Seconde guerre mondiale, puis en 1953, adossement à l’Amérique vainqueur de la Seconde Guerre mondiale – nous voyons se dessiner cette hybridation cinématographique qui correspond à une remarquable hybridation politique

⁸⁸¹ Cet aspect de la question a été traité de manière détaillée dans le chapitre 8, I, point 10, intitulé *Hybridation des rhétoriques filmiques et plasticité du régime franquiste*.

du régime depuis le coup d'État militaire de 1936, jusqu'à la visite du président des États-Unis à Madrid en 1959. Des documentaires s'inspirant des fictions, des fictions conduisant à un nouveau documentaire d'actualité, la récurrence d'une même trajectoire et la rémanence des lettres de feu dans le ciel de la nuit conduisent à mettre les pas du président Eisenhower en 1959, d'abord dans les pas de la victoire du général Franco de 1939, dont la marche martiale est elle-même un décalque sur un plan formel de l'écriture filmique propre aux marches martiales du III^e Reich de 1934. Ainsi, remontant le chemin, de fil en aiguille, le grand vainqueur de la Seconde Guerre mondiale marcherait ici dans les traces du général Franco allié aux puissances de l'axe, et emprunterait également les symboles d'une filmographie de l'ennemi fasciste et combattu incarné par l'Allemagne nazie d'Adolphe Hitler⁸⁸².

b. Inscrire dans le ciel le nom des vainqueurs

Autre élément de l'écriture filmique qui vient confirmer ici cet enchâssement entre les différents documentaires et les deux films de F. Palacios : la réitération de l'inscription dans le ciel du nom des vainqueurs. Réalisée dans le ciel de Madrid au moyen de la vapeur des avions à réaction de la légion Condor lors du *Gran desfile de la victoria* pour le nom de Franco en 1939, puis par des lettres de feu pour le président Eisenhower dans la nuit de décembre 1959, puis avec la traînée d'une comète pour saint Valentin dans le film de F. Palacios, cette inscription célèbre toujours un vainqueur gravant son nom dans le ciel ou dans la nuit. Pourtant, le Caudillo, le président des États-Unis ou le saint homme descendu des nuées divines s'alignent ici sur un référent cinématographique de propagande, tout autant que sur un référent historique, et non des moindres. Le modèle *princeps* ici encore est celui de l'Allemagne nazie dans le documentaire de Leni Riefensthal en 1934, dans lequel les paroles du führer, portées par des hommes-torches, illuminèrent la ville de Nuremberg⁸⁸³. « *La nuit devient tableau noir où les mots du régime sont projetés en lettres de feu*⁸⁸⁴. » écrit Jean-Louis Comolli à ce sujet dans son analyse du documentaire allemand. Ainsi, trajectoire et nuit illuminée d'une capitale déploient-elles dans les films du corpus d'abord un imaginaire américain, lequel s'inscrit dans les

⁸⁸² Rien n'autorise à dire que le processus décrit ici est délibéré et conscient, nous l'analysons au titre d'un impensé, équivalent à l'inconscient à l'œuvre dans le processus des rêves.

⁸⁸³ *Le triomphe de la volonté – Triumph des willens*, (1934), de Leni Riefenstahl

<https://www.dailymotion.com/video/x1k8yj8>

⁸⁸⁴ Comolli Jean-Louis – « La ville des masses » – In *La ville au cinéma* – Paris, Encyclopédie, Éditions Cahiers du Cinéma, 2005, p. 140.

réminiscences d'un rêve perdu, ancrage devenu inavouable, même dans l'Espagne de 1959, du III^e Reich Allemand. « *J'appelle cet état particulier le refoulement*⁸⁸⁵ », ponctue Freud dans son essai.

2. *Vuelve San Valentín*, Madrid sous le doigt du divin

Lorsque le rêve paraît un tissu de non-sens et d'incohérences, lorsqu'il semble obscur et confus, échappant à la logique, c'est alors qu'il exprime le mieux « *une part du contenu intellectuel des pensées du rêve*⁸⁸⁶ ». Or, c'est bien de la sorte que se structurent le générique et l'*incipit* de *Vuelve San Valentín*. Ils apparaissent dans une forme de bric-à-brac de séquences composites, aux registres dissonants, sans liens apparents les uns avec les autres. De manière inédite par ailleurs, le générique s'ouvre sur une série d'images de documentaires de guerre, en lien avec le communisme qui gagne différents pays, images qui font l'actualité du moment mais qui ici sont colorisées pour surligner la métaphore politique du rouge.

À ces scènes de guerres accélérées du générique, succède un *incipit* centré sur les nuées du ciel avec l'apparition de deux saints, saint Pierre et saint Valentin, perchés dans les nuages, à la porte du Paradis et vêtus d'un « *péplum*⁸⁸⁷ », sorte de toge de la Rome antique et impériale. La scène annonce le thème du film : le retour de saint Valentin à Madrid, le jour de la fête des amoureux⁸⁸⁸. Le voici qui redescend sur terre, à Madrid précisément, pour réduire les conflits et déployer l'amour. Pourtant, la capitale est loin de connaître l'état de guerre qui a gagné le générique. Bien au contraire, les nuées du ciel s'ouvrent sur un confort, une opulence et une douceur qui tranchent avec le fracas précédent des armes. Le saint a donc pour mission de remédier aux conflits dans une capitale en paix. Voilà pour le paradoxe. Sur le plan de la forme,

⁸⁸⁵ Freud Sigmund – *Sur le rêve* - Op. Cit. p. 113.

⁸⁸⁶ *IBID.* p. 96 et 97.

⁸⁸⁷ Le CNRTL rend compte des deux acceptions du substantif : . *Antiq. Gr. Et romaine. Vêtement féminin formé d'une grande pièce d'étoffe rectangulaire, maintenue sur les épaules par deux agrafes, avec un rabat retombant à l'extérieur.*

. *P. ext., iron. [En parlant d'un vêtement ample : toge, etc.*

B. – CIN. Film ayant pour sujet un épisode de l'Antiquité ou des aventures (réelles ou fictives) se passant pendant l'Antiquité.

La double acception n'est pas sans rappeler l'extraordinaire saga des péplums américains qui se tournent au même moment sur les plateaux castillans, autour de Madrid, sous l'égide du producteur Samuel Bronston, films à budgets colossaux qui mettent en scène un cycle de récits légendaires, mythiques ou bibliques qui composent une version remixée de pans entiers de la culture antique.

⁸⁸⁸ *Vuelve San Valentín* est pour ainsi dire l'épisode n° 2 de la venue du saint à Madrid, qui a déjà eu lieu dans un film précédent, réalisé par le même Fernando Palacios en 1958, *El Día de los enamorados*.

le procédé interroge également. Il est directement emprunté au dispositif de l'*Apariencia*, utilisé dans le théâtre hagiographique du Siècle d'or. Hector Ruiz Soto, qui a consacré sa thèse à ce sujet⁸⁸⁹, présente ce dispositif⁸⁹⁰ de l'*Apariencia* de la manière suivante : il s'agit d'une seconde scène, plus petite, installée sur la scène principale du théâtre mais légèrement surélevée par rapport à celle-ci. Cette seconde petite scène surplombant la première, est un lieu d'exception, un espace à part qui s'active à l'aide d'une machine théâtrale, la « tramoya ». Cette machine théâtrale donne à voir soit l'essence d'une personne royale, d'un saint, de l'Eucharistie, ou encore de Dieu lui-même, dans un processus de voilement-dévoilement qui est opéré à l'aide de rideaux, de portes ou encore de nuages. Cette vision, spectaculaire et de courte durée, fonctionne comme une épiphanie, un tableau vivant, dont l'efficacité est inversement proportionnelle à sa brièveté. Comme il s'agit là d'une forme d'apparition rapide d'une personne royale ou divine, elle constitue un moment de parole performative qui agit l'ensemble des personnages dans la suite de la pièce.

Repris dans *Vuelve San Valentín*, ce dispositif produit une image divine qui domine l'intégralité de la fiction de Fernando Palacios et annonce le programme. La mise en scène reprend la dynamique d'ouverture et de fermeture de l'*Apariencia*, en surplomb du monde et de la capitale avec les nuages qui constituent le cadre de l'image. De la même manière, elle rend visible l'invisible, ce royaume de Dieu au-dessus de Madrid. On le voit, ce dispositif théâtral du Siècle d'or éclaire d'un sens très explicite le film tout entier. La brève et drolatique apparition des saints signale à quel point tout le reste de la fiction décline la volonté de Dieu. Espace du sacré, l'*Apariencia* est soutenue par un effet sonore spécifique. Dans *Vuelve San Valentín*, il se caractérise par l'arrêt du bruit des armes. Une très profonde quiétude s'installe alors. Cocon de silence et de tranquillité, elle dessine également un espace de clarté qui se répand sur tout le film.

⁸⁸⁹ RUIZ SOTO, Hector - *Apariencia ou l'instant du dévoilement : Théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or* – Thèse doctorale soutenue le 23 novembre 2019, à Sorbonne Université, sous la direction de Mercedes Blanco.

⁸⁹⁰ « Qu'est-ce que l'*Apariencia* ? Dans son *Tesoro*, EXEMPLE 3, Covarrubias écrit : « *Aparencias, son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir* ». Sans référence particulière au théâtre, le lexicographe définit le dispositif comme un spectacle éphémère de tableaux vivants, destinés à être vus collectivement au moyen d'un dévoilement. La réalité théâtrale correspond bien à cette définition : les tableaux vivants ne sont pas toujours muets à proprement parler, mais ils sont commentés comme un spectacle avant tout visuel par les personnages présents sur la scène. Dans le spectacle dramatique, les moments marqués spécifiquement comme des spectacles visuels sont en premier lieu ceux qui sont déterminés par l'effet de cadre du dévoilement, souligné par la musique et le rôle déictique des personnages-spectateurs. Ce spectacle est toujours remarquable par son efficacité pathétique, et il représente volontiers des miracles », dans *Monstruos de apariencias llenos ? La scène du dévoilement dans les manuscrits dramatiques du comte de Gondomar (c.1595)* », Ruiz Soto Hector, article à paraître dans la revue *Criticón* en 2021.

Enfin, signe d'une vision, l'*Apariencia* marque une limite intangible qui opère une coupure nette entre la scène précédente et la suivante⁸⁹¹. Dans le film de F. Palacios, à quelques plans près, l'espace terrestre de la guerre est frontalier de l'espace urbain de Madrid qui lui succédera bientôt à l'écran. Tous deux sont néanmoins parfaitement étanches. Le ciel assure la séparation radicale des deux espaces qui se dessinent ainsi. Dans une belle contre-plongée, la fusée monte de l'univers infernal de la guerre, Pandémonium des armées de Satan qui règnent sur le générique du film. Elle est instantanément arrêtée à l'entrée du ciel. Puis, dans le mouvement inverse d'une belle plongée, de l'autre côté des nuées divines, Madrid, cité radieuse et céleste, se dessine alors sous le doigt du divin. Elle est ainsi la capitale qui advient sous les nuées. L'*Apariencia* a permis de passer d'un univers à l'autre tout en les maintenant parfaitement distants. Arrachée, délivrée et libérée de cette affreuse invasion rouge, communiste et sanglante qui gangrène une grande partie de la terre, Madrid est enfin devenue la Jérusalem céleste promise par les textes bibliques. Grâce à ce dispositif de l'*Apariencia*, Madrid apparaît sous les nuées qui se déchirent, selon les termes de l'Apocalypse de saint Jean : « *Et l'ange m'a emporté en esprit sur une grande et haute montagne, il m'a montré la ville sainte, Jérusalem qui descendait au ciel, d'auprès de Dieu*⁸⁹². » À l'opposé de la ville que l'homme s'était construite pour échapper au dessein de Dieu, la Jérusalem céleste est le Tabernacle de Dieu. À la fin de l'histoire, précise Jacques Ellul, Dieu offre à l'homme la ville parfaite qui répond aux besoins fondamentaux de l'humanité : la sécurité, la paix, la vie ensemble. Elle est l'espace dans lequel « *Dieu sera là où l'homme ne le voulait pas*⁸⁹³. » *San Valentín* ressemble fort à cet ange mandaté par le ciel qui descend sur terre pour parachever Madrid, la cité de Dieu.

Élément déclencheur de la comédie tout entière, l'espace sacré du ciel ouvre sur chacun des tableaux de vie quotidienne qui suivra et qui se verra profondément transformé par l'action du saint. Mû par la puissante volonté de Dieu – invisible et omniprésent – saint Valentin incarne à cet égard le bras armé du ciel, pour la paix. Madrid est d'emblée sous l'autorité du ciel ; tout ce qui s'y déroulera une fois les nuées refermées sera à lire et à comprendre comme le strict

⁸⁹¹ Elle constitue en soi une image du divin. « *La spatialité de l'Apariencia, est remarquable en ceci qu'elle n'est pas continue avec le reste de la scène : sauf exception, le tableau vivant ne se déplace pas et ne sort pas du cadrage des rideaux qui le désigne comme image. Les personnages présents sur la scène nous indiquent bien que ce qui est vu est vu en tant qu'image, dont ils constituent eux aussi des figures de cadre.* » p. 6.

⁸⁹² Apocalypse 10 - XXI, dans – *La bible nouveau Testament* – Gallimard Pléiade 1971, Paris.

⁸⁹³ ELLUL, Jacques - *Sans feu ni lieu, signification biblique de la Grande Ville* – Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 155.

dessein de Dieu. Le reste de la fiction offre dès lors une lecture limpide quant aux relations entre les hommes et les femmes. L'horizon d'attente consistera à corriger rapidement dissensions et mésententes humaines pour retourner vers ce qui fut le creuset initial et refonder le couple comme lieu de l'ordre divin. Par l'intercession du saint, chacun retrouvera ou trouvera sa chacune, à charge pour le saint homme de vivifier ou revivifier le lien amoureux : « *Que les hommes et les femmes fassent l'amour* », clame saint Pierre. « *Mais gare !* » précise-t-il. « *Pour autant que cet amour soit propre !* » Clame Saint Pierre à l'adresse de *San Valentín*.

L'annonce est celle d'un retour au Paradis perdu, celui d'avant la faute. Il n'y aura donc ni tentation, ni fruit défendu, contrairement aux comédies hollywoodiennes où les personnages s'en donnent à cœur joie en passant de bras en bras, débridant sentiments et désirs, même sans l'once d'un petit morceau de chair montré à l'écran. Cette vision s'oppose, là encore, avec la vision de l'enfer du Pandémonium de la guerre sur terre qui a envahi le générique. Dans le dessein du ciel et dans l'espace urbain de Madrid, hommes et femmes sont réunis, comme dans les versets de la Genèse, alors que dans l'enfer des images du générique, masculin et féminin sont très distinctement séparés. Sur les fronts de guerre, les hommes forment les troupes de soldats qui manient les armes de la destruction, tandis que les femmes et les enfants errent, déguenillés, sur les sentiers de la fuite. La nuée s'est donc ouverte puis refermée, écartant deux espaces inconciliables : celui de l'enfer communiste, celui de la paix franquiste et entre les deux, s'interpose la puissance du ciel. La messe est dite.

Avec l'incongruité qui sert de camouflage et en répondant au principe de condensation du rêve dans la pensée freudienne, le dispositif de l'*Apariencia* condense également une autre réminiscence qui pourrait constituer la pensée secrète du film et que l'on pourrait formuler comme suit : dans l'apparition du divin se manifeste la victoire du franquisme.

3. Le divin, une métonymie de Franco

Dans cette fiction de 1962, le divin siège au-dessus de la capitale tout comme en 1936, alors que les militaires nationalistes soulevés se saisirent du culte du Saint Cœur de Jésus comme symbole de leur « croisade ». Le 23 juillet 1936, en effet, la destruction iconoclaste du monument du Sacré Cœur de Jésus et de sa statuaire à la dynamite, suivie de la fusillade de l'image du Christ par les Républicains au *Cerro de los Angeles*, situé à deux pas de Madrid,

permet au soulèvement militaire franquiste d'organiser des actions de réparation et de pardon et de se saisir du Sacré Cœur de Jésus comme étendard de leur combat⁸⁹⁴. Giuliana di Febo écrit: «*Franco cumple la promesa de Cristo*⁸⁹⁵». Et en effet, cette appropriation du Sacré Cœur de Jésus est d'autant plus signifiante que le Christ, dans une apparition à Bernardo de Hoyos, en 1733, annonçait au père jésuite avoir élu l'Espagne comme véritable terre du ciel. «*Reinaré en España y con más veneración que en otras partes*⁸⁹⁶ » : tel fut l'appel entendu par le père jésuite Francisco Bernardo de Hoyos, à Valladolid. Le culte du Sacré Cœur de Jésus fut consacré par l'encyclique *Miserentissimus Redemptor* de Pie XI, en 1928⁸⁹⁷, et le roi Alphonse XIII avait, lui, revivifié cette Grande Promesse, le 30 mai 1919, lors de l'inauguration du monument dédié au culte du Sacré Cœur de Jésus⁸⁹⁸, au *Cerro de los Angeles*. Le culte serait désormais célébré dans ce lieu, dénommé «*Autel de la Nation* » et considéré comme épiscentre de l'Espagne. Centralité géographique, centralité politique, et centralité religieuse, Madrid capitale martyre de Dieu lui-même, devient dès lors l'antichambre du ciel. Guliana di Febo poursuit:

*Con esta centralidad castellana y con este carácter patriótico, el culto es relanzado desde los primeros días de la guerra. A la tradicional reparación expiatoria por los ultrajes sufridos – el desagravio – se añade una fuerte carga anti-republicana y a favor de la Cruzada que determina una acentuación de su simbolismo en clave político-religiosa*⁸⁹⁹.

Dieu est devenu la métonymie du régime franquiste.

Si la réaffirmation de l'identité catholique de l'Espagne par le roi Alphonse XIII a eu pour fonction de renforcer la monarchie en sa qualité de reflet de l'autorité divine, se saisir de la défense du Sacré Cœur de Jésus et de la prédilection annoncée du Christ pour l'Espagne permit, en 1936, aux militaires soulevés de former une triangulation avec la monarchie et d'assurer ainsi la suture avec le droit divin⁹⁰⁰. Dès lors, tout comme le film de *Las chicas de la Cruz Roja*,

⁸⁹⁴ DI FEBO, Giuliana - *Ritos de Guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 61. Moment fort de l'exaspération religieuse au cœur du conflit, ce geste iconoclaste est interprété comme «*la volonté de détruire un des centres les plus importants de la spiritualité hispanique* ». L'auteur explique qu'il déclenche des actes de célébration, de réparation et de pardon, menés à Burgos et à Salamanque. Le blason du Saint Cœur de Jésus ondoie sur les drapeaux des Requetés, il est arboré avec l'appel «*Détiens-toi !* » qui transforme l'appel à se réfugier dans le saint cœur en guise de protection contre les balles ennemies.

⁸⁹⁵ *IBID.* P. 57.

⁸⁹⁶ *IBID.* p. 57 à 59.

⁸⁹⁷ *Miserentissimus Redemptor* de Pie XI en 1928. En ligne : https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19280508_miserentissimus-redemptor.html

⁸⁹⁸ *IBID.*

⁸⁹⁹ DI FEBO, Giuliana - *Ritos de Guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 59-60.

⁹⁰⁰ Franco sera amplement aidé dans cette tâche par le roi Alphonse XIII puis par son fil Juan de Borbón. Alphonse XIII se met, en effet, sous les ordres de Franco et lui écrit au lendemain de sa victoire: «*Estoy a sus órdenes como*

la comédie de Fernando Palacios peut bien faire l'économie de la représentation des militaires franquistes à l'écran, la présence du divin à elle seule les signifie. Ce caractère mythique de la victoire des nationalistes et de leur conquête de la capitale, souligné par Giuliana di Febo, demeure vingt ans plus tard toujours d'actualité dans le film de fiction⁹⁰¹.

Dieu est devenu la métonymie du régime franquiste et ce régime, comme l'écrivait en 1937, le cardinal Gomá, ne s'impose pas comme un régime politique mais comme une trajectoire messianique. Ainsi, ce qui s'inscrit au sol traduit ce qui s'est dessiné au ciel ; la célébration du *Te Deum* du 20 avril 1939 dans l'église de Santa Bárbara, le lendemain du *Gran desfile* de la victoria, en fut la manifestation. La simulation de couronnement que fut cette cérémonie mit en exergue ce lien établi par le régime entre Franco, le ciel, la monarchie et le droit divin sous forme d'une véritable appropriation : l'arche sacrée de la cathédrale d'Oviedo avec les ossements de Pelayo, la sainte Alliance de l'épée de San Fernando et de la Croix, la présence du Christ de Lepanto de la cathédrale de Barcelone, la lanterne du bateau conduit par Juan de Austria durant la bataille de Lepanto, l'effigie de la vierge de Atocha dans son manteau offert par la reine Isabel II, l'action de grâce qui se produisit face à toute la haute hiérarchie militaire et ecclésiastique, avec l'effet d'une légitimation croisée et enfin l'inclusion du nom de Franco dans des antennes royales wisigothiques, dans lesquelles le mot « *Rex* » fut remplacé par « *Caudillo* » et le « *Virum Sanctum* » par « *varón bueno y amable* », ainsi que dans le *Orationes de regressus regis*⁹⁰² : tous les insignes, marquages traces, présences, tous les symboles de la couronne et du droit divin imprègnèrent l'espace de la consécration du général Franco. *Le Palium* enfin, dais⁹⁰³ sous lequel se glissa Franco à deux reprises ce jour-là, confirme et subsume à lui seul tous les symboles et consacra la lignée monarchique et surtout celle de

siempre para cooperar en lo que de mi dependa a esta difícil tarea seguro de que triunfará y llevará España hasta el final», dans Francisco Franco, *Mis conversaciones privadas con Franco* – Barcelona, Planeta, 1976, p. 24 à 25 et cité par Giuliana di Febo – *Ritos de Guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 158.

A son tour, Andrée Bachoud cite Francisco Franco Salgado Araujo qui reproduit dans son livre, écrit-elle « *le fac-similé d'une lettre d'Alphonse XIII, en date du 9 avril 1939, qui demande à Franco de s'attribuer (sic) la croix de l'ordre de Saint Ferdinand, la plus haute décoration de la monarchie. La proposition est ambiguë, puisqu'elle délègue au Caudillo une prérogative royale et qu'elle le fait en même temps bénéficier de la faveur du roi.* » Le 19 mai 1939, lors du *Gran desfile de la victoria*, en effet, le général Varela accrochera l'insigne sur le revers de l'uniforme du général Franco, In BACHOUD Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p.188.

⁹⁰¹ *IBID.* p. 145 «*La rendición de Madrid, objetivo militar, político y simbólico de gran trascendencia en la guerra civil, va adquiriendo matices míticos a medida que transcurren los tres años de asedio*», p. 145.

⁹⁰² *IBID.* p. 164 à 167.

⁹⁰³ CNRTL, dais : *LITURG.* Étoffe tendue, soutenue par deux ou quatre montants, sous laquelle on porte le Saint-Sacrement, surtout dans les processions, ou sous laquelle on recevait les rois, les princes, etc. lorsqu'ils faisaient une entrée solennelle dans une église.

droit divin sous lequel le Caudillo se tenait désormais. Il s'agissait en effet de la modalité liturgique réservée au Saint-Sacrement ou aux rois et sous lequel Franco se dirigea vers l'autel de *santa Bárbara* en compagnie de sa femme, puis de nouveau dans la soirée à la sortie de l'église du monastère de *El Escorial*, en présence du corps diplomatique, où lui furent remises les clés du monastère⁹⁰⁴. Comme le souligne Giuliana di Febo, « *Franco sort de l'église renforcé d'un pouvoir absolu* ». Si, en 1936 et en 1939, le franquisme se saisit et représente le divin sous le ciel de la capitale, en 1962, dans le film de Fernando Palacios, le divin, toujours au-dessus de Madrid, incarne désormais le régime.

En somme, grâce à la condensation d'une scène qui dure, tout au plus, cinq minutes, le ciel de la capitale compose à l'écran cet ombilic qui relie le politique au divin. La fiction de 1962 réaffirme ici ce qui est scénarisé dans les célébrations à Madrid en 1939 : l'espace et le temps de la capitale ne relèvent plus de l'histoire des hommes mais de la loi divine. Le dispositif de l'*Apariencia* s'ouvre ainsi sur une perspective messianique qui fait de la capitale non seulement un dessein de Dieu mais l'espace qui fonde, ancre et légitime le récit divin qui constitue le fondement idéologique du régime franquiste. Madrid est la terre d'élection et d'ancrage de ce récit messianique. Avec *Las chicas de la Cruz Roja*, la trajectoire au sol relevait encore du registre historico-politique, avec *Vuelve San Valentín*, la trajectoire est celle du ciel ; dans cet espace céleste planté en 1962, Madrid est l'espace non plus des événements historiques mais le lieu de l'avènement d'un nouveau temps, voire d'une nouvelle ère : l'uchronie biblique d'un envoyé du ciel. Lors d'une rencontre avec le général Franco à Montpellier, le Maréchal Pétain dit à son propos : « ...qu'il se prenait pour le fils de la Vierge Marie⁹⁰⁵. »

4. Madrid, un puit de lumière divine

Dernier point au chapitre de la déification très politique de Madrid : s'il est un élément qui caractérise les trois fictions du corpus, c'est la qualité de la lumière qui y règne. Certes légendaire, le ciel de Madrid profondément bleu et si plein de lumière correspond bien dans les trois films à la réalité des printemps et des étés dans la capitale. Il n'en est pas moins vrai qu'avec la course du soleil, la lumière devrait décliner avec les heures pour baisser

⁹⁰⁴ *IBID.* p. 168.

⁹⁰⁵ BACHOUD, Andrée – *Franco, la réussite d'un homme ordinaire* – *Op. Cit.* p.232.

progressivement en intensité. Or, dans les films du corpus, le jour, avec une lumière toujours au zénith, fait brusquement place à la nuit, noire, totale, presque immédiate. Là encore, la coupure est radicale et le choix de l'éclairage avec un soleil en permanence zénithal interpelle. Dans son article intitulé *L'Église et la couleur, des origines à la Réforme*⁹⁰⁶, Michel Pastoureau rend compte de l'enjeu théologique de la couleur, étroitement liée à la lumière et de son impact pour les Pères de l'Église du Moyen Âge comme sur nos *habitus* et sensibilités. La lumière, dit-il, est une émanation directe du divin : « *Pour la théologie et la science médiévales, la lumière est en effet la seule partie du monde sensible qui soit à la fois visible et immatérielle. Elle est visibilité de l'ineffable et, comme telle, émanation de Dieu*⁹⁰⁷. »

Rapportée au film de F. Palacios, cette conception de certains Pères de l'Église correspond à la déification de la capitale que nous venons d'analyser. Lumières et couleurs y sont des énergies puissantes qui dessinent la ville et contribuent pleinement à en faire une sorte de sanctuaire hors du temps, aidées en cela par l'absence d'hétérotopies ou de lieux imaginaires⁹⁰⁸. Madrid à l'écran plane de la sorte dans un rêve de lumière et de teintes éclatantes. La couleur y marche à l'amble de la lumière. Pour ces pères de l'époque médiévale qui, les premiers « *pensent* » et qui « *codifient la couleur* », entre chronophobes et chronophiles, l'enjeu a consisté à déterminer si la couleur relevait ou non de la lumière, manifestation de Dieu⁹⁰⁹, ou bien si elle relevait de la matière, ajout artificiel et sacrilège à la Création. Les chronophobes seront aussi les iconoclastes et la question de la couleur viendra s'articuler au débat sur l'image, à compter du Concile de Nicée II en 787, convoqué par l'impératrice Irène, mère de Constantin. Bien plus tôt pourtant, Isidore de Séville, évêque de Séville de 601 à 636, se fondant sur l'autorité d'Augustin d'Hippone, reliait la couleur à la lumière divine et à la chaleur, écrivant dans son *Ethymologia* : « *Colores dictit sunt, quod*

⁹⁰⁶ PASTOUREAU, Michel - *L'Église et la couleur, des origines à la Réforme* – Persée – Bibliothèque de l'École des Chartes, 1989, tome 147, p. 203-230.

En ligne : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535

⁹⁰⁷ *IBID.* p. 205.

⁹⁰⁸ Pour l'analyse détaillée sur l'absence de lieux imaginaires et son impact sur la représentation et la configuration spatiale de Madrid à l'écran, voir Part. II, Chap. 6, III. de la présente thèse.

⁹⁰⁹ PASTOUREAU, Michel - *L'Église et la couleur, des origines à la Réforme*, Op. Cit. - Pour les pères de l'Église, pour lesquels la couleur était « immatérielle », elle relevait de la lumière, participait du divin et contribuait à reléguer les ténèbres, pour ceux au contraire qui l'ont considérée comme « matière », elle n'était dès lors qu'artifices trompeurs surajoutés à la Création. De ces valeurs morales de la couleur a émergé l'immense vogue du noir au Moyen Âge, conférant à l'Église un rôle important « dans la mise en noir et blanc du monde occidental », selon l'expression de Michel Pastoureau.

*calore ignis vel sole perficiuntur*⁹¹⁰. » Lorsqu'elle est pensée comme fraction de lumière, la couleur est capable de repousser les ténèbres, elle fait alors son entrée dans les églises.

Or, il se trouve que « *les trois couleurs fondamentales du système liturgique* », qui font vibrer la présence de Dieu à l'église⁹¹¹, sont également présentes dans *Vuelve San Valentín*, en particulier dans la salle du repas de noce de Mathilde et de Mauricio. Il s'agit du blanc, « *et ses deux contraires*⁹¹² », le rouge et le noir, que l'or viendra encadrer. Le blanc, celui de la robe de mariée à l'écran, représente, ici comme là, la pureté, la couleur non teinte ; le rouge, qui s'étale dans le film sur des pans de rideaux muraux, rappelle, à l'église, le sacrifice du Christ et le martyr des apôtres ; le noir, lié au deuil et à la pénitence à l'église est, dans le film, celui des fracs des invités, de la tenue des serveurs et du mobilier qui surligne l'ensemble ; enfin, on y trouve l'or dont Pastoreau écrit qu'à l'église, il « *fait resplendir la couleur, de l'autre la contrôle, la stabilise, en l'ancrant sur des fonds, en l'enfermant dans des bordures.* » Mais à l'église comme à l'écran, l'or se tient souvent dans l'ambivalence. S'il « *participe à l'échange avec le divin* » en qualité de fraction de lumière, il représente aussi, en tant que matière, « *le luxe et la vanité* ». Or, cette position correspond au paradoxe qui se joue dans la scène du repas de noce dans le film : écho de la célébration d'une alliance devant Dieu, l'or est ici aussi l'écho de cette même alliance qui s'étiole à cause de la vanité du jeune photographe, nouvellement marié, qui, délaissant sa jeune épouse, s'échappe de sa noce pour aller couvrir l'arrivée d'un mannequin international à Barajas et gagner de la sorte argent et notoriété.

Aussi, dans le film de F. Palacios, inextinguible source divine, la lumière madrilène provient-elle directement du cocon de Dieu. Elle ne saurait donc s'atténuer avec la course des heures. Cette même lumière de Dieu au-dessus de la capitale déterminerait tout autant l'emploi des différentes couleurs qui la dessinent et la sculptent. La gamme chromatique utilisée à l'écran est très semblable à celle de la liturgie médiévale, de sorte qu'elle pourrait bien configurer l'espace urbain comme celui d'un office divin. Aux trois couleurs fondamentales que sont le blanc, le rouge, le noir – et ceci vaut pour les trois films du corpus – s'ajoutent le vert, le jaune, le brun, le bleu et le pourpre. Ces huit couleurs sont aussi celles du vestiaire et des étoffes

⁹¹⁰ IBID. citation d'Isidore de Séville - *Étymologies* - Liber XIX, paragraphe 17,1, p. 2017 - « *Les couleurs sont nommées ainsi parce qu'elles sont portées à leur achèvement (perfection) par la chaleur du feu ou du soleil* ».

⁹¹¹ IBID. p. 219. L'auteur précise par ailleurs que « *L'Église apparaît comme un véritable sanctuaire chromatique (...) De Grégoire VII à Innocent III, en effet, la couleur est de plus en plus associée à l'office divin.* »

⁹¹² IBID.

culturelles ⁹¹³ de l'époque médiévale. Une gamme qui caractérise tout autant la ville elle-même que les personnages qui y évoluent.

5. Madrid aux couleurs de la liturgie

Fraction de lumière, source du divin, les couleurs et teintes éclatantes dans ce Madrid paradisiaque imaginé à l'écran, inondent une capitale qui, à la lettre, convie à se sentir « en la gloria », concept que l'on pourrait traduire tout à la fois par « se trouver au paradis », « être aux anges », « être heureux comme un roi ». Blanche est la Gran Vía qui s'élance dans le bleu du ciel et ses édifices en hauteur, blanche la carlingue du coupé sport qui transporte les quatre jeunes héroïnes de *Las chicas de la Cruz Roja*, un blanc éclatant éclaire la blouse médicale du médecin psychiatre qui reçoit la mère de Julia en consultation, blanc est le tailleur de collecte d'Isabel, qui tire légèrement sur le grège de la robe de bure, blanche la robe du soir décolletée de Marion sur le perron de sa villa dans la nuit, un blanc impeccable illumine le chemisier de Paloma au début du film, la robe de la jeune mariée qui sort de San Jeronimo et la tenue de bal de Julia, mais aussi le tailleur de ville de Mercedes dans *Vuelve San Valentín*. D'un blanc rayonnant sont la robe et le voile de mariée de Mathilde qui traverse l'écran dans tous les sens, blanc encore le hall d'entrée de l'immeuble de Mercedes et de Fernando, les jalousies baissées sur la lumière de la ville dans les intérieurs et les murs du magasin d'antiquité de Mercedes, blanc dominant encore celui de la chambre de Léonor, blanc en ponctuation sur les coiffes et tabliers des servantes des appartements bourgeois, comme le long des allées du Parc du Retiro dans *Vuelve San Valentín*.

Le vert sertit certains des coffrages de murs de l'atelier de photo de Mauricio, comme il est la couleur dominante de la tenue du groom qui vient lui livrer le haut-de-forme ; rouge, noir et vert sont les teintes des trois téléphones qui sonnent en permanence et simultanément ; vert encore le pantalon cigarette de la voisine de chambre d'Isabel qui joue du saxo, et toute de vert piqué la robe de Julia pour la collecte de la Croix-Rouge dans *Las chicas de la Cruz Roja*. Brun tabac et bleu pétrole sont les costumes des financiers à la Bourse et au champ de course. Toutes les gammes de bleu s'affichent, elles, à la ville et sur les femmes : marine pour le bleu

⁹¹³ *IBID.* p 219 à 221. Michel Pastoureau précise enfin qu'en 1570, le missel romain de Saint Pie V et les décisions du concile de Trente imposent les usages romains et les cinq couleurs liturgiques du blanc, du rouge, du noir, du vert et du violet, qui perdurent jusqu'en plein XIX^e siècle.

phalangiste des uniformes des jeunes vendeuses de *Las Muchachas de Azul* ; azur pour la robe de Analía Gadé qui fait se retourner tous les hommes sur son passage ; ciel pour le chapeau et les gants assortis de la mannequin débridée qui reconnaît son photographe favori et le sort de la voiture à la barbe de son épouse ; indigo pour la mère de la jeune épousée à l'église ; pétrole pour une dame patronnesse qui tient une table de collecte, et céladon pour la robe de Marion lors du bal de la Croix-Rouge ; marial enfin dans le ciel de Madrid ; layette sur les calendres des grosses cylindrées hollywoodiennes qui sillonnent la ville avec *les Chicas*.

Le rouge émaille aussi chacun des films : le rouge du don de soi pour les collectes de la Croix-Rouge, le rouge de séduction pour la robe du mannequin international à *Madrid Barajas* et qui le dispute à celui de la marque Iberia juste derrière elle, comme pour la robe d'une jeune impétrante à l'affût du « bon parti » dans *Las Muchachas de Azul* ; un rouge directeur également sur les bibis des égéries du photographe venues à son mariage, ce même rouge qui finira par courir sur le chapeau et les ganses du tailleur de Mathilde dans *Vuelve San Valentín*, alors qu'elle vient de mettre au clou sa robe de mariée pour engager une procédure d'annulation de mariage, avant d'aller séduire son jeune mari.

Enfin, l'or, pâle ou plus marqué, court essentiellement dans les chevelures des femmes dans chacun des trois films : platine, prononcé ou paille, il rayonne dans l'Espagne de la fin des années cinquante comme dans une réplique des films hollywoodiens et français, façon Marilyn ou bien encore Brigitte Bardot. Mais les femmes, aussi dernier cri soient-elles, sont également des vecteurs politiques et bibliques dans les trois fictions. Certains des personnages féminins constituent le pivot de cette hybridation entre la rhétorique franquiste et la rhétorique américaine, la clenche qui permet de passer du rêve manifeste au rêve latent, le point de glissement du processus de condensation et de déformation du rêve qui masque l'impensé, inavouable désormais, de la fiction.

6. Le fantôme de l'éternelle fiancée déambule dans les ruines de la Cité Universitaire

Dans les trois films de notre corpus, conformément au modèle américain de Hollywood et aux contraintes politiques et catholiques de l'Espagne franquiste, le mariage est la fin heureuse de chacun des films, l'unique horizon d'attente des jeunes héroïnes. Il est

surtout scénarisé comme une obsession féminine. À l’instar des propos de Freud sur le rêve, l’écart entre le contenu manifeste et le contenu latent de ces scénarios a révélé l’autre obsession qui sous-tendait ce désir irrépressible de mariage, parfaitement éclairé par les analyses de Carmen Martín Gaité : celle de la croisade politique orchestrée par le régime contre le célibat des femmes, une croisade d’autant plus impérative que ces dernières allaient être plus nombreuses que les hommes, décimés par la Guerre civile. À ce titre, le célibat est bien fustigé par les moqueries et la honte pour Leonor, dans *Vuelve San Valentín*. Pour faire semblant d’être elle aussi fiancée, comme les autres jeunes filles de sa promotion de la cité universitaire, elle s’envoie des cartes d’amour et les montre à ses amies sur les bancs des cours. Pourtant, le génie des lieux choisis ici par le cinéaste, ce lieu rémanent de la cité universitaire produit un effet de condensation et de déformation notoire dans le propos du film et nous entraîne dans un ailleurs très particulier.

En effet, Leonor n’attend pas, elle ne joue pas. Elle erre comme une âme en peine sur le campus, qui se trouve aussi être le haut lieu de la culture franquiste de la guerre, du combat, de la victoire. La cité universitaire⁹¹⁴ est un lieu d’errance. Elle est le point nodal de la pérégrination mélancolique, sans but et sans fiancé de la jeune étudiante. Or, contrairement à un affichage de modernité à l’écran, lié à l’amplitude de fréquentation des espaces par des jeunes gens et à la mixité des enseignements, ce qui prévaut dans ce lieu à l’écran n’est pourtant pas la perspective d’un avenir mais l’emblème d’un passé. La cité est le lieu palimpseste de l’Espagne franquiste. Elle fut en effet le champ de bataille et le front de guerre

⁹¹⁴ Initialement, la cité universitaire fut un projet du roi Alphonse XIII en 1924, pensé sur les modèles des campus nord-américains, pensé sur plusieurs milliers d’hectares, dans un site marqué par la présence de la nature et avec des installations sportives importantes. C’est le terrain de la Moncloa qui est choisi, ancienne propriété de la Couronne, cédée par le Roi à l’État. Le projet est repris et adopté en l’état en 1931 par les républicains qui consacrent l’éducation au cœur du politique ; ils feront appel au mécénat pour pouvoir mener les travaux de réalisation qui cessent du fait de la guerre civile. En 1936, la cité universitaire devient un champ de bataille et la principale ligne de front et de tranchées, qui séparent de deux coudées à peine, le camp des nationalistes et la capitale républicaine qui résiste. Enfin la cité universitaire sera le lieu de la reddition des Républicains le 29 mars 1939. À l’issue de la victoire de Franco, le projet de l’université sera repris et mené à son terme par les gouvernements successifs du franquisme, avec des valeurs différentes de celles impulsées par la République. Là encore, la cité universitaire est l’objet d’une guerre des images ; les films se succèdent d’une période à l’autre pour effacer les traces des régimes précédents et celle de l’ennemi politique. *La ciudad universitaria* est un documentaire d’Edgar Neville qui à la fois célèbre l’esthétique des ruines et reprend des images d’un précédent film réalisé par les Républicains (pour valoriser et trouver des mécènes pour financer le projet) afin de souligner les destructions liées selon lui à « la haine marxiste ». En 1939, la maison de production des frères Bassoli à Rome propose à E. Neville d’adapter à l’écran son roman *Frente de Madrid* qui met en scène une histoire d’amour et la séparation de deux fiancés, appartenant à la Phalange, du fait du front de guerre. En 1949, à son tour, Luis García Berlanga réalise un documentaire intitulé *Paseo por una guerra antigua*. Il y fait déambuler, sans un mot, un homme mutilé qui parcourt le site en s’aidant de ses béquilles, au milieu des étudiants qui font du sport, et rend de la sorte un hommage appuyé au site qui fut le lieu des moments les plus sanglants de la défense du front madrilène, un site marqué par l’absence.

par excellence de Madrid de 1936 à 1939, au sujet duquel Rafael Tranche rappelle à quel point la cité universitaire a constitué la tour de guet – « *la atalaya* » - le point nationaliste pour scruter Madrid de près, pour fabuler la représentation d'une capitale envahie par les rouges et pour diffuser une propagande de perdition et de salvation à travers une intense littérature⁹¹⁵.

Durant la guerre civile, la cité universitaire fut l'espace mythique qui reliait la capitale à l'imaginaire franquiste en vue de libérer la ville des hordes soviétiques. « *Es una especie de "Ojo de guerra", como si miráramos a través de una herida* » écrit Rafael Tranche au sujet du documentaire de propagande, *La Ciudad Universitaria*, réalisé en 1938 par Edgard Neville⁹¹⁶, écrivain, cinéaste et diplomate rallié à la Phalange à la fin de l'année 1936. Son documentaire célèbre en effet les ruines, le front, la victoire. On doit également à Edgar Neville le roman et son adaptation cinématographique, intitulés tous deux *Frente de Madrid*, en 1939. Roman et film de fiction sont le récit légendaire de l'épopée nationaliste du front de guerre aux portes de Madrid, l'un et l'autre mettant en scène l'idée de « *Ojo de guerra* ».

Le film de fiction de 91 minutes constitue, quant à lui, le référent cinématographique qui éclaire certaines des scènes dans *Vuelve San Valentín* et en particulier la déambulation obsessionnelle de Leonor, dans son rôle de fiancée esseulée. L'histoire du roman comme celle du film d'Edgar Neville démarre à Madrid, dans l'appartement d'une famille de la très grande bourgeoisie où le mariage entre Carmen et Javier, prévu pour le lendemain, sera empêché par la brutale invasion de la capitale par « les rouges », le 18 juillet 1936, comme l'indique le calendrier de la cuisine. Le film se construit sur « la terreur rouge » ; celle-ci s'établit par contraste avec l'évocation idyllique d'une capitale qui, à la veille de la guerre, apparaît à l'écran comme le décorum d'un film américain des années quarante. Un décorum qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs les ambiances très Art déco de *The Awful Truth* – *Cette sacrée vérité*, de Leo McCarey en 1937⁹¹⁷, où l'élégance des tenues en lamé argent et des

⁹¹⁵ TRANCHE, Rafael. R, « *El frente de la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil* » - CIC, Cuadernos de Información y Comunicación - Publicaciones Universidad Complutense de Madrid- Vol. 12 2017 – Issn 1135-7991

⁹¹⁶ *IBID.* p. 109.

⁹¹⁷ Le rapprochement n'aurait ici rien d'extravagant dans la mesure où Edgar Neville partit vivre aux États-Unis en 1922, en qualité de secrétaire d'ambassade de l'Espagne. Il vécut également à Hollywood et travailla pour la Metro Goldwyn Mayer qui l'engagea pour écrire des dialogues et des scénarios de films, destinés aux pays hispanophones.

bibis à plumes le dispute aux canapés et édredons capitonnés d'un appartement immense, tapissé de miroirs. Madrid est ici un fastueux théâtre urbain de l'amour, de la paix et du bien-être, comme l'analyse Rafael Tranche dans un second article⁹¹⁸. Le combat dans lequel chacun des deux fiancés, Carmen et Javier, s'engage de chaque côté de la cité universitaire, magnifie leur amour frustré. Edgard Neville ponctue son film de fiction d'une série d'images de reportages, empruntées aux documentaires de guerre, images qui accréditent la destruction totale de la cité universitaire et qui surtout magnifient l'esthétique des ruines dans la lignée de l'intérêt que leur vouait le III^e Reich Allemand. On s'en souvient, Fernando Palacios réutilise lui aussi le même procédé d'images de documentaires dans la construction de son générique.

7. Hommage au mythe du couple phalangiste d'Edgar Neville

Réalisé en 1939 sur la proposition de la maison de production des frères Bassoli, à Rome, et dont la Filmothèque de Madrid conserve la copie italienne, *Frente de Madrid* narre cet amour impossible et frappe du sceau de l'éternité ce couple de fiancés à jamais séparés. Ils se rejoindront au ciel dans un même cri final. Interprétés par Conchita Montes et Rafael Rivelles, Carmen et Javier périssent tous deux, lui sur les lignes dynamitées par les républicains, à côté d'un opposant originaire du même terroir ; elle, un peu plus tard, fusillée par les rouges pour avoir caché des gens et des messages codés dans le débarras. Construit entièrement sur le principe de la pulsion et de la jouissance scopique⁹¹⁹, le film se compose de tout un enchâssement « d'œil » : celui de la cité universitaire, celui de la caméra qui s'approche et pénètre dans le cœur de Madrid, celui de l'escalier en spirale verticale très Art déco de l'immeuble de la famille, celui enfin du petit miroir en forme de cœur d'une des scènes finales. À travers ce miroir, le spectateur contemple le reflet des dernières retrouvailles qui s'achèvent sur un baiser, parfaitement hollywoodien lui aussi. Alors que Carmen et Javier se voient pour la dernière fois, Javier lui enjoint de fuir Madrid et Carmen répond :

– *J'ai un devoir d'une grande importance à remplir ici*, dit-elle.

⁹¹⁸ TRANCHE, Rafael R. – “*El frente de Madrid en la literatura, el cine y la prensa nacionales durante la Guerra civil española*” – en Fidel López Criado (ed.), *El canon y su circunstancia. Literatura, cine y prensa*. A Coruña, Andavira, 2014, p. 659-666.

⁹¹⁹ *IBID.* «*Goce escópico*», l'expression est de la plume de Rafael Tranche dans cet article.

- *Et quel est-il ce devoir ?* lui demande-t-il.
- *T’attendre* – dit-elle – *T’attendre toujours.*

Dans *Vuelve San Valentín*, la cité universitaire réactive la connexion avec l’espace légendaire du film d’Edgar Neville : les fiancés sacrifiés par leur engagement dans la guerre, l’union impossible, l’attente éternelle. Ce court dialogue est une clé dans l’interprétation de l’errance de Leonor dans le film de F. Palacios de 1962. La jeune femme incarnerait un pâle fantôme arpentant un espace qui la possède et l’habite tout entière, à son insu, le fantôme cinématographique de Conchita Montes, la fiancée éternelle de *Frente de Madrid* qui attend encore et toujours les visites clandestines d’un fiancé laminé dans les ruines de la guerre du glorieux front nationaliste. Carmen Martín Gaité déverrouille à son tour cette obsédante attente lorsqu’elle détaille de quelle manière, seule la fiancée dont l’amoureux était mort au front et au combat – du côté nationaliste bien sûr – pouvait demeurer célibataire et porter le deuil d’une héroïne. À cette seule condition, une jeune célibataire pouvait être considérée comme « *une fiancée éternelle* ⁹²⁰ » et, de ce fait, échapper à la honte orchestrée socialement pour mettre à l’index toutes celles qui n’avaient pu trouver de mari.

On notera que la jeune Leonor est vêtue de bout en bout des teintes sombres du deuil. S’éclaire également cette intrigante insistance de saint Valentin, qui s’affaire comme un beau diable pour trouver enfin un fiancé à cette jolie jeune fille, promise à ne pourvoir en rencontrer aucun parmi ses contemporains. Pour la délivrer d’un tel fatum propagandiste, littéraire et cinématographique, le saint va jusqu’à le créer ex-nihilo et lui imposer la mission assignée. Pour autant, même si la comédie de Fernando Palacios réactive et rend un dernier hommage au couple phalangiste et littéraire mythique de 1939, il dit aussi à quel point, en 1962, dans la cité universitaire entièrement reconstruite et devenue l’un des sites les plus modernes de la capitale, aucune jeune femme n’est encore en mesure de transiger avec le seul horizon d’attente qui lui sied dans la société franquiste: le mariage.

⁹²⁰ MARTÍN GAITE, Carmen – *Usos amorosos de la postguerra española* – Op. Cit. p. 44 et 45: «Existía sin embargo, dentro el genero una modalidad que constituía excepción y era considerada con piadoso respecto: la de la señorita a quien le habían matado al novio y había decidido no volver a tener ninguno (...) Eran como viudas y muchas de ellas iban vestidas de negro o con habito de la Virgen del Carmen. (...) no la había dejado el novio. No, se lo había quitado Dios. Eso no era quedarse «desairadas» (...) Se habían convertido en novias eternas.»

8. Des ventres pour la Patrie

Or, ce mariage si insistant à l'écran traduit un second impératif du régime. Un impératif difficilement avouable en 1962. Bien que les enfants ne figurent dans aucun des trois films du corpus, et que leur absence de l'écran soit conforme également au modèle des comédies hollywoodiennes, la grande affaire du franquisme, aidée en cela par la Section féminine de la Phalange, fut de faire remonter un taux de natalité, lui aussi au plus mal après la guerre civile, et surtout au terme des dix premières années d'autarcie du régime. Conduire les jeunes femmes au mariage pour continuer de faire remonter la courbe démographique et les naissances fut un essentiel dans la perspective d'un État national socialiste qui exigeait, selon Serrano Suñer, ministre de l'Intérieur du premier gouvernement nationaliste en 1939, qu'un État puissant fût un État doté d'une population nombreuse et forte⁹²¹. Aussi le mariage des femmes était-il la clé de ce dispositif politique, tant sur le plan nataliste que sur le plan idéologique. Les femmes, en effet, représentent dans l'État national socialiste et fasciste le ventre fécond de la nation, un ventre destiné à produire la nouvelle « race » d'Espagnols de la nouvelle nation. La famille – à travers le rôle d'épouse et le rôle maternel dévolus aux femmes – a été la cellule souche de l'État franquiste en ce qu'elle constituait le cocon de production et d'éducation du nouveau modèle d'Espagnols, tel qu'a pu le définir le psychiatre franquiste et nazi Vallejo Nágera en 1939. *“La regeneración de la raza ha de sustentarse necesariamente en la regeneración de la institución familiar”*⁹²², telle fut la perspective tracée par le psychiatre Vallejo Nágera⁹²³.

Doubler le nombre des habitants, produire des enfants sains, former les mères de famille pour non seulement soigner mais aussi pour distinguer le bien du mal furent les défis exprimés

⁹²¹ ORTEGA OROZ, Elena - *Entre el yugo y la flecha*. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945) – *Op. Cit.* p. 203 : capítulo 7 - Maternidad simbólica y regeneración nacional.

⁹²² *IBID.* Elle cite les propos de Vallejo-Nágera en *Richmond*, 2004: 52.

⁹²³ PALERM, Antonio – *“Vallejo-Nágera el “médico loco del franquismo” : historia de un monstruo español” - Le Monde diplomatique en español*, ISSN 1888-6434, N° 207, 2013, p. 26.

Resumen en Dialnet: *“Los nazis tuvieron sus terroríficos “médicos locos”, como Josef Mengele, que no dudaron en hacer experimentos abominables con prisioneros - incluso niños - en los campos de exterminio. En España, el franquismo también tuvo el suyo. Se llamaba Antonio Vallejo-Nágera, un psiquiatra militar que torturó a miles de prisioneros republicanos (mujeres y hombres) para tratar de extirparles el “gen rojo” que degradaba, según él, la pureza de la raza española. Cientos de niñas y niños fueron arrancados a sus padres republicanos porque este “médico loco” pensaba que el marxismo era una enfermedad mental propia de personas “intelectualmente débiles, moralmente despreciables”. Y porque el “gen rojo”, además de ser transmisible a los descendientes, era contagioso”*

En ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4124080>

par Pilar Primo de Rivera en 1940 pour servir la Patrie⁹²⁴. Conjugués à la définition de la « Race espagnole » par le docteur Vallejo Nágera⁹²⁵, ces principes d'éducation sanitaire ont conjugué l'organique et le politique. María Antonia Fernández Jimenéz précise : « *Para Vallejo-Nágera, la raza hispánica estaba dotada de valores espirituales superiores, por tanto, fortalecerlos era engrandecer la Patria. La caballeridad, la firmeza, la espiritualidad distinguida por el como la esencia de la hispanidad, eran bienes inmateriales transmitidos genéticamente*⁹²⁶ ». Dans son essai intitulé *Eugenesia de la Hispanidad*, s'inspirant des théories ariennes de l'Allemagne du III^e Reich, le psychiatre affirmait que les valeurs de l'hispanité se trouvaient chez les nationalistes et celles de la dégénération chez les républicains. Il fut par ailleurs autorisé en août 1939, par le général Franco, à créer *el Gabinete de Investigaciones psicológicas* et à ce titre, dans les camps de concentration, il opéra des expérimentations sur les prisonniers de guerre républicains pour en extirper les gènes du communisme⁹²⁷. Dans une clinique psychiatrique de Málaga, avec la collaboration des agents de la Gestapo allemande, il travailla en particulier sur des membres des Brigades internationales et sur une cinquantaine de détenues dont certaines étaient condamnées à mort ou à la prison à perpétuité. Il intitula son étude *Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes*⁹²⁸. Son essai sur l'eugénie et l'hispanité fut intégré à la législation sociale de la dictature franquiste qui, à travers l'institution de la famille, poursuivit la régénération morale et politique de l'Espagne. La Section féminine de la Phalange, sous l'autorité de « *la incombustible* » Pilar Primo de Rivera, fut chargée, quant à elle, d'assurer tous ces objectifs⁹²⁹.

⁹²⁴ FERNÁNDEZ JIMENÉZ, María Antonia – Pilar Primo de Rivera. *El falangismo femenino* – Op. Cit. p. 227

⁹²⁵ Le psychiatre Juan Antonio Vallejo-Nágera. Fiche Catalogue BNF : 1889- 1960. Père du psychiatre Juan Antonio Vallejo-Nágera. - Licencié en médecine en 1909. - Attaché à l'Ambassade d'Espagne à Berlin (en 1917). - Durant son séjour en Allemagne, il s'intéresse aux lectures de Emil Kraepelin, Hans Walter Gruhle et Gustav Schwalbe. - Professeur dans l'Académie de santé militaire (en 1931). - Attaché au nazisme, durant la Guerre civile, il a dirigé les "Servicios Psiquiátricos del Ejército franquista" et a écrit longuement sur la dégénérescence de la race espagnole. - Professeur de psychiatrie à l'Université de Madrid (en 1947). - Membre de la Real Academia Nacional de Medicina (en 1951),

In: https://data.bnf.fr/fr/10595873/Antonio_Vallejo_Nagera/

⁹²⁶ Fernández Jimenéz María Antonia – Pilar Primo de Rivera, *El falangismo femenino* – Editorial Síntesis, 208, Madrid, p. 227, 228.

⁹²⁷ PALERM, Antonio – *El medico loco del franquismo: historia de un monstruo español* – Op. Cit.

⁹²⁸ Bosch Fiol Esperanza, Ferrer Pérez A. Victoria, Navarro Gúzman Capilla – *La psicología de las mujeres republicanas según el Dr. Antonio Vallejo Nágera* – Revista de historia de la psicología, 2008 Vol 29. Num3/4 (octubre) 35-40. Entre las 50 mujeres presas malagueñas « *Vallejo diagnóstica a « 13 sujetos » que califica de « Libertarias congénitas, revolucionarias natas, que impulsadas por sus tendencias biopsíquicas constitucionales desplegaron intensa actividad sumada a la horda roja masculina.* »

⁹²⁹ *IBID.*

Pour mener à bien ses missions auprès des femmes et des jeunes, la sœur de José Antonio Primo de Rivera s'inspira, elle aussi, de l'expérience nazie de l'Allemagne du III^e Reich, notamment dans la pédagogie réservée à « l'éducation » et à l'endoctrinement de la jeunesse hitlérienne, dans la perspective de fédérer la jeunesse européenne des pays de l'Axe. Ainsi fut-elle l'invitée de plusieurs voyages qui se déroulèrent en Allemagne, jusqu'en 1941⁹³⁰. Comme le Caudillo, Pilar Primo de Rivera ne faisait pas de politique et, dans la lignée de la valorisation des ruines, elle construisit le versant féminin du Nouvel État. Ainsi, explique-t-elle :

*Nos metimos en la Falange porque España no nos gustaba y la Falange cambió todo nuestro ser (...) Hoy estamos en la del amor para todas las madres de España, sin mirar condición ni procedencia (...) En las ruinas que nos dejaron los rojos se nos encuentra a nosotras*⁹³¹.

Dans sa thèse d'État de 2014, intitulée *Entre el yugo y la flecha, Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)*, Elena Ortega Oroz analyse dans le détail le message pro-nataliste et franquiste du documentaire de 20 minutes, *Nuestra Misión*, réalisé par Fernando Alonso Casares, inauguré et célébré le 1er octobre 1940 pour célébrer le jour du Caudillo. Pilar Primo de Rivera y apparaît comme la mère symbolique de l'Espagne franquiste ; elle rend visible et valorise l'apport de la Section Féminine dans la construction du Nouvel État⁹³² menée par Franco, à son tour figure symbolique de l'autorité paternelle en Espagne. Ce monument de propagande, poursuit Elena Ortega Oroz, projette une image de la nation franquiste à la fois comme une entité maternelle de protection, de complet bien-être, tout comme elle présente le nouvel État comme un organe disciplinaire qui poursuit l'objectif de la régénération nationale au plan physique, économique et idéologique. Le documentaire propose, par ailleurs, un parfait alignement entre le corps national comme structure verticale qui relie l'individu à l'État, ici présenté comme le transfuge du foyer et de la famille. Sans oublier, souligne-t-elle : *“Que este tropo familiar se combina con el biológico (un cuerpo parcialmente enfermo que requiere de una sanación) y el geográfico-*

⁹³⁰ Morant i Ariño Antonio – Mujeres para una “Nueva Europa”. Las relaciones y visitas entre mujeres para una “Nueva Europa”. Las relaciones y visitas entre la Sección Femenina de Falange y las organizaciones femeninas nazis, 1936 – 1945 – Tesis Doctoral 2013- Universitat de València, Facultad de Geografía i Història – Capítulo: *Hacia la joven Europa. El plano multilateral y el apogeo de las visitas de la Sección femenina de Falange, 1941-1942* - p. 519 à 667 ^[1]_{SEP}

⁹³¹ PRIMO DE RIVERA, Pilar, extrait d'un discours du IV^e Consejo Nacional de 1940, cité par Elena Ortega Oroz Elena, in - *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)* – Op. Cit. p. 219.

⁹³² *IBID.* p. 205.

*cultural (Castilla, como cuna de la nación) a la hora de articular una visión esencialista y organicista de la nación*⁹³³.” En somme, dans une capitale qui connaît la rédemption et se transfigure à l’écran en la Jérusalem céleste, grâce à la biologie maternelle, il est dès lors possible de reconfigurer « les gènes » moraux et politique de la nouvelle population.

Pour cela, il convient de faire en sorte que les femmes se marient.

Pour qu’elles se marient, il convient de les amener à rêver qu’elles le désirent.

Ainsi se déroulent et s’enroulent dans les trois comédies de Pedro Masó, de 1957 à 1962, deux écritures antagonistes dans une parfaite opposition complémentaire. « *La stratégie mémoricide*⁹³⁴ » des documentaires de propagande de 1939 qui martèle vingt ans plus tard toujours la même loi des vainqueurs, l’appropriation urbaine, la reconfiguration de la capitale, la confiscation des ventres des femmes et l’organisation de leur destin. Cette stratégie d’images destinées à évider la présence de l’ennemi républicain et à imposer le plein d’une victoire totale et permanente s’est conjuguée avec la rhétorique du cinéma des États-Unis, qui lors de leur débarquement militaire en Espagne ont aussi opéré un débarquement cinématographique. Ces trois films de divertissement grand public scellent par conséquent une alliance entre le courant de propagande franquiste qui les sous-tend et la puissance du rêve cinématographique américain qui les enrobe. Les trois films du corpus, porteurs du rêve américain, réalisent un triple verrouillage du régime : ils réussissent à injecter la vigueur du rêve américain pour renforcer la propagande franquiste. Ils substituent à la politique répressive, qui cesse d’être nécessaire, une violence symbolique, plus douce et agissante, grâce à laquelle les sujets rêvent de ce qui a été désiré pour eux. Enfin, ils parviennent à faire taire toute expression et toute pensée politique. Pour atteindre ce but, il aura fallu amener les vaincus à rêver. Rappelons-nous les propos de Nancy Berthier qui, au sujet des vainqueurs, écrit : ils « *n’auront de cesse de faire le vide pour imposer le plein d’une victoire à son tour dûment enregistrée par les caméras*⁹³⁵ ».

Ainsi, la stratégie « mémoricide » des documentaires de propagande est encore à l’œuvre vingt ans plus tard mais cette fois, dans des films de divertissement grand public. L’alliance de cette propagande et de la puissance du rêve cinématographique américain conforte l’écrasement

⁹³³ *IBID.* p. 217. Intégralité de l’analyse du documentaire *Nuestra Misión*, chapitre 7 - *Maternidad simbólica y regeneración nacional* – p. 203 à 217.

⁹³⁴ BERTHIER, Nancy, « *Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l’image de propagande en temps de guerre civile, de l’image épiphanique à l’image mémoricide* » - *Op. Cit.*

⁹³⁵ *IBID.* p. 20.

« mémoricide » de l'ennemi intérieur, conduit comme par enchantement et avec ravissement aux mêmes déambulations, au même ciel du divin, aux mêmes rêves partagés avec les vainqueurs. C'est dire s'ils sont définitivement absorbés. Encapsulés dans un miroir dans lequel ils se rêvent, réduits de ce fait au statut d'ombres ou de simples reflets, condamnés cette fois avec leur consentement à répéter les gestes et les manières de vainqueurs, à la manière de la guerre perpétuelle du conte de Jorge Luis Borges, *Los animales de los espejos*,

(...) En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la Tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a simples reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico⁹³⁶(...)

Comme dans *Les rêves des autres* – expression empruntée au titre d'un roman de John Irving⁹³⁷ – les films produits par José Luis Dibildos et Pedro Masó scellent l'alliance de l'imaginaire américain et de l'imaginaire franquiste, de sorte qu'ils parviennent – leur succès en font foi – à faire rêver les vaincus autour des thèmes que les vainqueurs ont désirés pour eux.

Palimpseste des victoires, empilement des alliances, cette fois l'empreinte américaine du grand vainqueur offre toute la surface et la force du rêve pour servir certains des objectifs politiques de la dictature. Or, il se trouve que les rêves des autres, servis ici dans leur version espagnole, s'avèrent être des rêves de pacotille.

III. CLONES, CONTREFAÇON, UN CONTE DE FÉE TRÈS POLITIQUE

1. Le rêve américain, une construction en trompe-l'œil

Même si le modèle du rêve américain dans les trois films du corpus confère un impact autrement plus redoutable à la propagande franquiste et transforme, à l'écran, Madrid en capitale d'une dictature de rêve, il s'agit pourtant d'un rêve de seconde main, fait de clonages, construit en trompe-l'œil et bâti sur une contrefaçon. Ce rêve à l'écran d'une capitale madrilène

⁹³⁶ BORGES, Jorge-Luis; Guerrero Margarita – *Animales de los espejos* – In *El libro de los seres imaginarios*, p. 6. En ligne : <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>

⁹³⁷ IRVING, John – *Les rêves des autres* – Paris, Éditions du Seuil, 1993.

accédant à la modernité américaine se trouve être un rêve de pacotille⁹³⁸. Les deux acceptions du mot « pacotille », retenues dans le TLF, combinent en effet un système d'échanges et de commerces hors taxation d'une série d'objets de peu de valeur. La faiblesse de l'estimation induit à son tour un nécessaire étalon ou modèle de référence par rapport à quoi s'établit la valeur. Or, force est de constater que la forte coloration américaine de Madrid à l'écran se transforme ici en machine à produire des doublons, des sortes de clones des stars hollywoodiennes, évidées de leur vitalité d'origine.

Notre hypothèse est que le traitement du processus d'américanisation que Pedro Masó impose en particulier au corps féminin de ses principales héroïnes dans ces trois films est pour la circonstance une construction « *en trompe-l'œil* », au sens donné à ce concept pictural par Jean Baudrillard. Le processus de clonage par l'image et la construction en trompe-l'œil dont relèvent ces comédies à l'eau de rose nous introduisent dans un univers de la simulation et conduisent à la fabrication d'une forme de contrefaçon cinématographique.

2. Doubles et clones

Les doubles sont nombreux dans ces films. Les principales actrices et protagonistes à l'œuvre dans les trois comédies à l'eau de rose sont en effet des sortes de sosies cinématographiques des étoiles hollywoodiennes qui fréquentent assidûment Madrid au moment même de l'inauguration et de la diffusion de ces films. Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Marion apparaît à l'écran telle une copie d'Ava Gardner. Son port de tête, sa coupe de cheveux, ses légendaires lunettes noires, ses tailleurs de ville ton sur ton, sa robe décolletée dans le dos et son étole jetée sur l'épaule lorsque la jeune fille est ramenée chez elle avec un verre à la main, tard dans la nuit, ajoutés à ses élégantes tenues de soirée, tout dans la silhouette de la fille de l'ambassadeur rappelle la star américaine, laquelle, par ailleurs, de son propre aveu, ne représentait rien d'autre que sa beauté hiératique⁹³⁹. Rappelons que l'étoile hollywoodienne s'était installée durablement à Madrid depuis 1953.

Isabel, la jeune étudiante qui se prépare soigneusement pour le bal du soir dédouble ici la silhouette de Marilyn dans *Comment épouser un millionnaire - How to Marry a Millionaire*

⁹³⁸ Pacotille : nous retenons deux des acceptions proposées par le TLF : « A. - HIST. DU DR. MAR. Marchandise qui, ne payant pas de fret, était embarquée par le capitaine, les hommes d'équipage ou les passagers, dans le but de faire du commerce pour leur propre compte » - C. -Péj. Marchandise de qualité inférieure ou de peu de valeur. »

⁹³⁹ GARDNER, Ava- *Ma vie* - Paris, Presses de la Renaissance, 1991, p. 229.

(1954), de Jean Negulesco, et arbore le minois affairé de la star, tête d'affiche de Hollywood et très présente dans la presse espagnole de la période : même blondeur platinée, mêmes lunettes mutines, même couleur pivoine et violine de sa tenue de soirée. Andrès, psychiatre et futur fiancé de Julia, est lui le jumeau homozygote et tout sourire de Tyrone Power, lequel vient au même moment de démarrer le tournage à Madrid du péplum *Salomon et la reine de Saba* – *Solomon and Sheba* (1959), de King Vidor. Le péplum débute son tournage en septembre 1958, Tyrone Power interprète le rôle de Salomon et est également le producteur du film. Deux mois plus tard, en novembre 1958, il décède brutalement d'un arrêt cardiaque dans la capitale espagnole, et sera remplacé dans son rôle par Yul Brynner⁹⁴⁰.

Dans *Vuelve San Valentín*, Leonor, l'éternelle fiancée endeuillée qui peine à trouver sa moitié d'orange, présente un profil similaire à celui de la très célèbre Audrey Hepburn. Dans presque chaque plan en portrait, Leonor met en valeur son profil qui exhibe le chignon légendaire de la star hollywoodienne, laquelle a été de multiples fois présente durant ces années à Madrid, en compagnie de son mari Mel Ferrer. Le personnage de saint Valentin lui-même, interprété par George Rigaud, est une réplique presque parfaite de James Stewart et parfois de Grégory Peck. Il porte haut la même fière allure et arbore un profil similaire à celui des deux grands modèles de Hollywood qui arpentent aussi la capitale espagnole durant ces années.

Mathilde, enfin, la fiancée et jeune épousée de Mauricio, photographe professionnel, offre à son tour un profil mutin identique et le même comportement erratique que ceux de l'imprévisible Liz Taylor, également présente à Madrid au cours de ces années. Signe d'une féroce compétition féminine et de la forte pression médiatique autour des stars à Madrid ces années-là, Mathilde est l'héroïne la plus soumise à l'incessante présence des monstres sacrés dont les photographies émaillent tous les murs de l'atelier de son fiancé. La jeune femme viendra même opposer un contre-profil à celui de l'une des photographies de Liz Taylor. La sur-présence écrasante des étoiles de Hollywood à Madrid est précisément l'objet des fonds

⁹⁴⁰ "Rodaba el 15 de noviembre de 1958 cuando empezó a encontrarse mal. Esa jornada tocaba una escena de lucha entre Salomón (Power) y Adonijah (George Sánders) en las puertas del templo de Jerusalén construido en los estudios Sevilla Films (...) Enfermo, Power se retiró a su camerino, donde se tomó un coñac como reconstituyente(...) Se lo llevaron en el coche de la Lollo al sanatorio Ruber pero ya ingresó cadáver. Vestido de Salomón. Con botas, estola, brazaletes y maquillaje. Sus últimas palabras fueron: «My God, my God». Dans ABC, du 21 février 2015 - Morir en Madrid. O en Castelldefels, Tyrone Power estiró la pata, vestido de Salomón en los estudios Sevilla Films. Bing Crosby lo hizo mientras jugaba al golf en La Moraleja. En ligne : <https://www.abc.es/estilo/gente/20150221/abci-tyrone-power-belmonte-201502202028.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>

d'archives photographiques de l'exposition *Mad About Hollywood*⁹⁴¹ qui témoignent ainsi du fait que les trois comédies de Pedro Masó s'inaugurent durant la période de la plus forte présence en chair et en os de ces actrices d'outre-Atlantique dans les quartiers mêmes de Madrid. Presse et télévision diffusent en continu leurs portraits rayonnants lors de chacune de leurs arrivées à l'aéroport de Madrid Barajas.

Dès lors, la présence de ces doublons dans les films du corpus semble bien relever d'une stratégie délibérée de la gémellité. Ils apparaissent comme les leurres destinés à attirer des spectateurs et à les maintenir dans une ferme adhésion mimétique. Or, les doublons ne sont jamais neutres et ne sauraient constituer un simple effet de mode. Comme l'analyse Jean Baudrillard, ils signent la fin du sujet, la fin du corps, la fin de l'identité et de l'histoire singulière. Si les techniques de clonage biologiques dans le domaine animal ont connu un fort développement à partir de 1952, le même processus se signale ici au plan cinématographique. Nous voici entrés, à l'écran, dans une sorte de deuxième vague du débarquement culturel américain, avec cette fois un déferlement en série du Même. Ce qu'écrit Jean Baudrillard pour le clone, incarne une technologie qui gagne aussi l'image, grâce au cinéma :

*Le clonage est donc le dernier stade de l'histoire de la modélisation du corps, celui où, réduit à sa formule abstraite et génétique, l'individu est voué à la démultiplication sérielle (...) Rien ne s'oppose plus à la reconduction du Même, à la prolifération sans frein d'une seule Matrice*⁹⁴².

Il est primordial de souligner que le double, ici, n'a plus rien à voir avec le dédoublement qui génère encore une figure imaginaire, comme peut l'être par exemple l'écho d'une voix, l'ombre d'un corps, ou le reflet d'un miroir. Ce dédoublement-là relève du phantasme⁹⁴³ qui, lorsqu'il se produit dans le réel, nous plonge soit dans l'univers du fantastique, soit dans celui de la folie⁹⁴⁴ et contribue par là même à alimenter la dialectique de l'imaginaire⁹⁴⁵. La duplication qui nous occupe, procède, elle, par une « *scissiparité* » qui, comme le précise

⁹⁴¹ *Mad about Hollywood*.

⁹⁴² Baudrillard Jean - *Simulacres et simulations* – Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 149 et 151.

⁹⁴³ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacres et simulations* – Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 143.

⁹⁴⁴ ROSSET, Clément – *Impressions fugitives, L'Ombre, Le Reflet, L'Écho* – Paris, Éditions de Minuit, 2004.

⁹⁴⁵ ROSSET, Clément - *Fantasmagories, suivi de Le Réel, l'Imaginaire, et l'Illusoire* – Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 99 à 104. Pour le philosophe, qui s'appuie pour ce faire sur Gaston Bachelard, l'imaginaire n'est pas la dénégation du réel, mais relève d'une dialectique très féconde avec lui. Il en veut pour preuve les aventures de Don Quichotte, personnage qui s'ancre tout à la fois dans des situations imaginaires et dans le réel, autant voire davantage que Sancho Panza. La filiation régulière de l'un à l'autre, mentionnée par Bachelard, Clément Rosset la propose dans la figure de l'Enchanteur qui constitue la clenche qui permet de passer de l'un à l'autre avec bonheur.

Baudrillard, « permet de se passer de l'autre et d'aller du même au même⁹⁴⁶. »
L'appauvrissement est général.

3. Trompe-l'œil et corps évidés

Ce processus de clonage et de réplique des effigies des stars hollywoodiennes relève lui-même d'une construction « *en trompe-l'œil* », au sens donné à ce concept pictural par Jean Baudrillard dans son ouvrage, *De la Séduction*.

Simulation enchantée : le trompe-l'œil – plus faux que le faux – tel est le secret de l'apparence. Pas de fable, pas de récit, pas de composition. Pas de scène, pas de théâtre, pas d'action. Le trompe-l'œil oublie tout cela et le contourne par la figuration mineure d'objet quelconque. (...) Ce sont des signes blancs, des signes vides qui sentent l'anti-solennité, l'anti-représentation sociale, religieuse ou artistique. (...) ils ne décrivent pas une réalité familière, comme le fait la nature morte, ils décrivent un vide, une absence, celle de toute hiérarchie-figurative qui ordonne les éléments d'un tableau, comme elle le fait pour l'ordre politique⁹⁴⁷.

En cela, les films produits par José Luis Dibildos et Pedro Masó inaugurent un phénomène inédit, qui se développera de manière exponentielle dans les décennies ultérieures avec l'arrivée des séries, dont la multiplication industrielle se substituera à la création d'objet unique dans la réalisation d'un film. Dans les films du corpus, remarquons que les principaux personnages féminins fonctionnent « *comme des figurants déplacés de la scène principale* », mais « *dénué de l'aura du sens* »⁹⁴⁸. De film en film, ces figures se meuvent comme « *des simulacres sans perspective et baignant dans l'éther du vide* », « *dont les ombres sont sans profondeur... et qui ne bougent pas* ». De fait et contrairement à ce qui se passe dans le cinéma hollywoodien, ces jeunes héroïnes présentent un bien faible ressort dramatique et n'ont pas l'étoffe d'un personnage. Cette rhétorique cinématographique du vide vient jeter « *un doute radical sur la réalité* »⁹⁴⁹. Nul besoin, par conséquent, de suspendre un moment la méfiance

⁹⁴⁶ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacres et simulations* – Op. Cit. p. 144.

⁹⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean - *De la Séduction* - Éditions Denoël, Folio Essais, Paris 1988, p. 86, 87.

⁹⁴⁸ *IBID.* p. 86, 87. Toutes les citations entre guillemets qui suivent sur le trompe-l'œil et la simulation sont de Jean Baudrillard.

⁹⁴⁹ *IBID.* p. 87 : « Dans le trompe-l'œil il ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de reproduire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice – en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension – en mimant et en outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité. »

naturelle pour entrer dans la fiction⁹⁵⁰. Il n'y a plus de fiction : pas de fil narrateur, pas d'action autre que les mouvements de déplacements, aucune intrigue et par conséquent pas de dénouement dans ces comédies espagnoles à l'eau rose. Signe de cette absence : les trois films baignent dans une lumière zénithale, artificielle et permanente, sorte de journée éternelle qui filerait sans heures, sans ombres, sans soleil déclinant⁹⁵¹. Une lumière proche de « *cette mystérieuse lumière sans origine, comme une eau douce au toucher, une eau stagnante, une eau mortelle*. ». De sorte que cet « *éter* » constitue l'unique grammaire qui prive ces personnages d'histoires comme ils se trouvent privés d'ombres.

La plupart du temps, les personnages féminins présentent des visages inexpressifs et figés, sans émotions, hors ce fameux sourire très composé et qui dans l'Espagne franquiste recoupe une obligation fort bien analysée par Carmen Martín Gaité⁹⁵². Avec la pauvreté de l'éventail d'expressions des actrices choisies, nous sommes loin des acteurs qui portaient « *sur leur visage le cœur, l'âme du film* »⁹⁵³ si chers à Martin Scorsese dans le cinéma muet. Hors les figures, traitées comme des figures exotiques, de Paloma (Conchita Velasco), de Pepe, de son fiancé (Tony Leblanc) et de la jeune domestique Felisa (Gracita Morales) et d'Antonio le fiancé de cette dernière (Manolo Gómez Bur)⁹⁵⁴.

il n'y a d'ailleurs plus de visages propres dans ces films. Le reflet de la culture américaine s'y trouve diminué de sa pulpe, de ses éclats de vie, de la charge érotique de chacune des stars ici dupliquées. La multiplication fragmentaire du Même se trouve dépouillée de la séduction matricielle des modèles. Le processus du clonage à l'image induit naturellement cette « *économie de la sexualité* »⁹⁵⁵ évoquée par Jean Baudrillard.

⁹⁵⁰ Taylor Coleridge Samuel, *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

⁹⁵¹ Pour l'analyse détaillée de la lumière zénithale et des couleurs de la liturgie dans *Vuelve San Valentín* ? voir Part. III, Chap. 9, II- 3 et 4 de la présente thèse.

⁹⁵² MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española* – Op. Cit. p. 41: “*A las chicas casaderas de postguerra no se les permitía tener una visión complicada de la vida, tenían la obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente. De una forma un tanto burda, se decía de una chica que tenía complejos cuando no sonreía a troche y a moche.*”

⁹⁵³ SCORSESE, Martín - *Voyages de Scorsese à travers le cinéma américain* – Paris, Cahiers du cinéma, Cappa Productions 2002, p. 71 et 72.

⁹⁵⁴ Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, le scénario de Pedro Masó et de Rafael J. Salvia permettra à Paloma, à la fin du film et grâce à l'adoubement de Marion, d'entrer dans le réseau d'amies plus fortunées qu'elle. Quant à Felisa et Antonio dans *Vuelve San Valentín*, le scénario de Rafael J. Salvia les exile tout simplement à la campagne, rejoindre leur origine rurale.

⁹⁵⁵ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacres et simulations* – Op. Cit. p. 146.

4. Rita Hayworth sans ses gants de satin noir

Le traitement cinématographique réservé à la mise en scène des gants noirs de Marion dans *Las chicas de la Cruz Roja* est l'exemple le plus frappant de cette économie à l'œuvre dans les films produits par Pedro Masó. Lorsque Marion, la fille de l'ambassadeur, rentre de nuit chez elle – chose très déjà peu fréquente pour une jeune fille à l'époque – tout dans la scène tendrait à démontrer, à l'instar de son modèle Ava Gardner, la vie dissolue qu'elle mènerait. Un jeune homme la raccompagne dans son coupé sport rutilant. Ils finissent une dernière coupe de champagne dans la nuit. Marion, vêtue d'une élégante robe de soirée cintrée et décolleté dans le dos, achève sa dernière goulée d'alcool et exhibe ainsi, sur le perron, ses bras gantés de noir. Or, ces gants noirs ne peuvent manquer de nous rappeler l'objet fétiche par antonomase du cinéma américain, ceux de *Gilda*, de Charles Vidor, 1946. Les longs gants de soie noire devinrent alors le signe de l'explosive Rita Hayworth et le symbole de son presque strip-tease à l'écran, avant qu'elle soit sortie de la scène du cabaret à dos d'homme. Román Gurbern nous livre une intéressante analyse à ce propos :

*El fetichismo del traje de seda negro y los largos guantes negros de Rita Hayworth, se convirtieron en el sex symbol clásico de la mitología del cine. La popularidad de la película fue tan grande que una expedición escaló los Andes, con el objetivo de enterrar una copia de esta película para transmitirla a la posteridad*⁹⁵⁶.

Ces gants noirs sont bien le symbole de l'atomique puissance sexuelle dégagée par l'étoile américaine et de sa déflagration à l'image. Román Gubern précise par ailleurs, un peu plus loin, que l'on donna le nom de *Gilda* à la bombe atomique expérimentale jetée au-dessus de l'Atoll de Bikini⁹⁵⁷.

Seulement, dans *Las chicas de la Cruz Roja*, ces gants portés par Marion le sont sur une robe blanche, très sage. La jeune Marion n'arbore pas non plus la longue chevelure souple et bouclée dont le jeu viendrait souligner la séduction du regard et des lèvres. De surcroît, ces gants sont rabotés à l'avant-bras, en dessous du coude, ce qui rabote au sens littéral du terme leur charge sexuelle si suggestive au moment de les ôter dans le film de 1946 avec Rita Hayworth.

⁹⁵⁶ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *Historia del Cine* – Barcelona, Editorial Lumen, 2001, p. 305.

⁹⁵⁷ *IBID.* p. 305.

5. « *Plus faux que le faux* », simulation et contrefaçon à l'écran

Avec cette réplique qui fait l'économie de la sexualité à l'écran, émerge également dans les films des deux producteurs le règne de la contrefaçon. L'ensemble des dédoublements, copies et répliques d'actrices et d'acteurs conduit à une surabondance de « *Plus faux que le faux*⁹⁵⁸ », expression heureuse de Jean Baudrillard qui nous permet de bien comprendre les clones qui circulent dans les films et sur les murs de certains intérieurs figurant dans les trois films du corpus. Répliques des stars américaines certes, ces copies sont pourtant des « faux ». Examinés de près et grossis à l'écran, tous les portraits affichés dans l'atelier de Mauricio dans *Vuelve San Valentín*, qui reviennent en boucle lors des trois séquences consacrées à l'atelier du photographe, et qui renvoient explicitement à l'image de Marilyn Monroe, d'Audrey Hepburn et de Liz Taylor, sont des faux photographiques. Sans doute au plan pragmatique ce fait pourrait-il s'expliquer par des coûts prohibitifs de droits d'auteur dont la production aura jugé utile de faire l'économie. Reste que sur le plan symbolique, ces faux corroborent le règne de la contrefaçon cinématographique. Comme le précise Jean Baudrillard, ni imitation, ni dédoublement, il s'agit d'une opération « *qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire – telle est la fonction vitale du modèle dans un système de mort*⁹⁵⁹. », car en effet, même à l'image, c'est bien de mort qu'il s'agit.

En biologie, le clone procède d'une cellule ou d'un fragment isolé qui « *va permettre de prolonger indéfiniment ce corps par lui-même*⁹⁶⁰ ». Avec l'image clonée, il est possible de se passer de la technologie pour amener des individus vivants et déjà constitués à se dissoudre pour mieux se dupliquer sans fin dans les mêmes sourires, les mêmes moues, les mêmes mimiques et les mêmes comportements, venant ainsi se fondre de plein gré dans un même corps, le reproduire en série, sans plus de représentation possible, nous dit Baudrillard. Le penseur conclut qu'il s'agira dès lors de « *... corps sans représentation possible ni pour eux-mêmes, ni pour les autres, corps énucléés de leur être et de leur sens par transfiguration*⁹⁶¹(...) »

Dans l'optique proposée par Nancy Berthier – écrasement des vaincus par la saturation des images des vainqueurs – le conte du miroir de Jorge Luis Borges pouvait faire sens. Les

⁹⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean - *De la Séduction* – Paris, Éditions Denoël, Folio Essais, 1988, p. 87.

⁹⁵⁹ *IBID.* p. 11.

⁹⁶⁰ *IBID.* p. 148.

⁹⁶¹ *IBID.* p. 153.

vaincus, capturés dans le reflet du miroir, étaient condamnés à reproduire les gestes des vainqueurs. Contraints certes mais encore ensorcelés dans une relation spéculaire, ce qui laisse demeurer une perspective de sortie, puisque le conte annonce en effet : « *Un día sin embargo, sacudirán ese letargo mágico*⁹⁶². » Dans la réplique, Jean Baudrillard dessine une tout autre perspective : nous voici sans aucun autre horizon que la série et son corollaire qui est la dilution du réel et du sens. Le processus du clonage, qui abolit la sexualité, par l'absence désormais de rencontre et d'engendrement, supprime dans la foulée l'altérité, l'imaginaire et le miroir. Ne reste plus qu'une addition sans fin du Même qui s'ajoute mais ne se rencontre plus, ne se reflète plus, ne se projette pas davantage.

Dans ce processus de clonage à l'image et au cinéma, se met en œuvre une sorte de colonisation du réel par simulation parfaite, ce que formula magistralement le film de science-fiction, *Profanateurs de Sépultures – Body Snatcher*⁹⁶³, réalisé en 1956 par Don Siegel. Dans cette réalisation insolite, un médecin, affolé et qui peine à se faire entendre, dénonce dans un commissariat de police une tentative de clonage de toute la population d'un bourg. Les forces de l'ordre sont sur le point de le déclarer fou et de le faire interner. De nuit – raconte l'homme – des cargaisons de cosques de haricot, à taille humaine, livrées par camions entiers, sont déposées dans les jardins attenants aux maisonnettes. Lorsque les villageois s'endorment, ils sont alors subtilisés et remplacés l'un après l'autre par leur clone, sortis lentement et en silence de ces coques et qui se glissent dans leur lit. Fondamentalement tout est différent, en apparence rien n'a changé, au point qu'il est presque impossible d'y croire et que celles et ceux qui le découvrent se pensent victimes d'une hallucination individuelle ou collective. Un escamotage presque impossible à découvrir ou à penser, n'était toutefois ce je-ne-sais-quoi d'imperceptible qui creuse la différence : des visages lisses, inexpressifs, aux sourires convenus, des comportements identiques, hiératiques et imperturbables, sans surprises, sans vie. Les non-clonés se trahissent d'ailleurs par les pulsations et les soubresauts de leurs émotions. Ces nouveaux êtres, presque en tout point identiques aux vivants, forment un monde où la vie est tellement plus simple sans désirs, sans expressions et sans ambitions. Ce film met en scène une colonisation par clonage et opérée grâce à la substitution des vivants par leurs clones.

⁹⁶² BORGES, Jorge-Luis ; Guerrero Margarita – *Animales de los espejos* – In - *El libro de los seres imaginarios* – p. 6. En ligne : <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>

⁹⁶³ Sorti en 1956, *Body Snatcher* de Don Siegel est l'adaptation d'un roman édité en 1955 de Jack Finney, *L'invasion des profanateurs de sépulture*, édité en 1955. Le film de Don Siegel donna lieu à la réalisation de trois autres longs métrages : *L'invasion des profanateurs*, 1978, par Philippe Kaufman, *Body Snatchers*, 1993, par Abel Ferrara et *Invasion*, 2007, par Olivier Hirschbiegel.

Nous voilà de plain-pied dans l'univers de la simulation : un monde sans âme et sans émotions, sans tensions, sans contradictions est en passe de se substituer au monde vivant. Il n'est donc plus besoin désormais de récit ni de la moindre intrigue. Jean Baudrillard poursuit : « *Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence (...) la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de « l'imaginaire*⁹⁶⁴ ». Ainsi, les « répliquants » sont-ils, dans le film de Don Siegel comme dans les films du corpus, des êtres sans visages et sans histoires qui évoluent dans le royaume d'une parfaite contrefaçon.

6. De la contrefaçon au conte de fées qui promet de devenir réalité

Reste à nous demander la manière dont l'émergence d'une telle simulation tient à l'écran, sans être perçue comme telle, et de quelle manière les films du corpus parviennent néanmoins, non seulement à séduire le public espagnol mais à lui plaire au point qu'ils seront diffusés sur RTVE régulièrement jusqu'en 2018, à l'occasion de diverses célébrations anniversaires et ce, sans réveiller ni même susciter la moindre critique⁹⁶⁵.

Dans cette perspective, tout porte à penser que la clé de voûte d'un tel enchantement dans les trois films tient à un objet qui présente un caractère magique⁹⁶⁶.

a. La clé du succès : un objet à caractère magique

Cet objet est celui qui permet d'hybrider les deux rhétoriques de cinéma analysées dans ce chapitre – la rhétorique hollywoodienne et la rhétorique de propagande franquiste – et qui produit aussi un tour d'écrou supplémentaire en invitant les spectateurs à croire à cette idée folle : le conte de fée pourrait bien devenir réalité. Cet objet magique est non pas le mariage en tant que tel mais bien plutôt sa métonymie : la robe de mariée. Celle-ci remplit une fonction de

⁹⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacres et simulations* – Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 12.

⁹⁶⁵ Les principales célébrations anniversaires concernent essentiellement *Las chicas de la Cruz Roja*, *El Día de los enamorados* et *Vuelve San Valentín*. Elles correspondent soit aux décès des différentes actrices, ou à la fête de la Saint-Valentin, ou encore à la remise des Goya à Pedro Masó pour l'ensemble de son œuvre, et enfin à l'anniversaire des décennies de réalisation, notamment pour les 50 ans des films.

⁹⁶⁶ Magie, définition CNRTL : A. - Synon. de *magisme*. (Dict. XIX^e et XX^e s.). B. - 1. a) « *Art fondé sur une doctrine qui postule la présence dans la nature de forces immanentes et surnaturelles, qui peuvent être utilisées par souci d'efficacité, pour produire, au moyen de formules rituelles et parfois d'actions symboliques méthodiquement réglées, des effets qui semblent irrationnels.* »

camisole dorée, propre non seulement à recouvrir la contrainte symbolique du mariage mais surtout apte à être ardemment désirée. Cette même camisole dorée que portent les stars, les actrices, les femmes célèbres de la décennie des cinquante et avec laquelle elles font rêver toutes les autres qui, à leur tour, par mimétisme, viendront s'y glisser avec consentement et délice.

Ce qui dans les films du corpus apparaît comme tout à fait spécifique par rapport aux emprunts réalisés dans les comédies hollywoodiennes, est que la robe de mariée est arrimée – non à la promotion sociale comme en Amérique – mais au conte de fée. Or, ce conte puise sa force dans des racines culturelles puissantes et très antérieures à Hollywood. La petite robe de mariée devient ici un fétiche important, ancré dans la pensée magique du conte de fées et en lequel il suffit de croire pour qu'il devienne réalité ou plus exactement pour croire que la réalité accède au conte de fées. Le fétiche, talisman ou amulette, a ceci de spécifique qu'il ne relève pas du monde réel mais peut exercer un pouvoir efficient sur lui pour le faire accéder au merveilleux. Les trois comédies à l'eau de rose qui promeuvent à l'écran l'inédit du clonage et de la simulation, réussissent ainsi ce tour d'écrou supplémentaire de faire basculer l'univers de la contrefaçon vers le merveilleux d'un conte de fée qui est promis à se réaliser. C'est bien la caractéristique majeure des fées⁹⁶⁷ de transgresser les univers et de rendre les points d'interface, en principe absolument étanches, totalement poreux.

b. Les trois fées à l'œuvre

Deux « fées » œuvrent ici pour doter la robe de mariée de cette double efficacité : tout d'abord l'efficacité d'un modèle social dominant et descendant dont le « la » fut donné par la reine Victoria. La reine lança en effet la petite robe de mariage blanche, laquelle gagna jusqu'aux couches sociales les plus modestes. À cela s'ajoute la baguette de la fée de Charles Perrault et des frères Grimm, au cinéma. Au mouvement descendant du modèle royal répond alors, dans le sens contraire, le mouvement ascendant du conte de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*⁹⁶⁸. Ce dernier attise en effet le désir de toute jeune fille, jusqu'à la plus petite

⁹⁶⁷ Fée, définition CNRTL : A.- Dans le domaine des croyances pop. traditionnelles. Personnage féminin imaginaire, doté de pouvoirs magiques, et censé influencer sur le monde des vivants.

⁹⁶⁸ *Conte de Perrault* – Paris, Éditions Garnier Frères, 1967.

Dans sa préface de l'édition de Garnier Frères de 1967, Gilbert Rouger rappelle que ce conte a été rendu célèbre en 1697 sous la forme que nous lui connaissons par Charles Perrault qui était « ancien contrôleur des bâtiments du Roi et l'un des quarante de l'Académie Française », p. 18. Le conte de Cendrillon ravissait, semble-t-il, la cour de Louis XIV et jusqu'au roi lui-même, p. 22. Gilbert Rouger souligne également que les origines culturelles du conte sont lointaines et mondiales. Il était « également familier aux Chinois, aux Égyptiens, aux Berbères et aux

« *Cucendron*⁹⁶⁹ », reléguée dans les cendres et à l'humilité sociale la plus dure, à venir danser, elle aussi, au Palais. Or, diffusé au cinéma, ce conte retrouva instantanément une amplitude mondiale.

La matrice régaliennne de la distinction croise de la sorte la promesse du conte de fée qui pourrait bien rejoindre le réel et s'y installer durablement. C'est ce qui va se produire à Madrid, précisément, grâce à deux événements. D'une part, Walt Disney promeut le conte de Perrault et des frères Grimm et en fait son second dessin animé long métrage à succès, d'autre part émerge quelques années plus tard la figure qui concentre en sa personne la magie du conte de fée et la magnitude régaliennne : la star de cinéma et princesse Grace Kelly fait son entrée sur le devant d'une scène où la réalité s'est transmuée en conte de fée.

7. La petite robe de mariée, modèle descendant d'une matrice régaliennne

Si l'on en croit le Catalogue d'exposition de Cincinnati Art Museum, du 9 octobre 2010 au 30 janvier 2011, intitulé *Wedded perfection : Two centuries of weddings gowns*, et Stephen Jaycox, son Deputy Director, la robe de mariée n'aurait pas toujours été blanche. Si elle l'est bien dans l'Antiquité, elle ne le redeviendra qu'à compter du XIX^e en Europe, sous l'impulsion, semble-t-il, de la reine Victoria⁹⁷⁰. Pour son mariage, cette dernière, loin de souscrire à la convention qui voulait qu'une reine se mariât dans la robe de cérémonie portée lors de son couronnement, et celle-ci était rouge, choisit au contraire la teinte à la mode du jour – le blanc – et opta pour la première fois pour la robe de mariée, blanche.

A young woman of twenty, Victoria broke with royal convention by choosing not to wear her coronation robe. Instead, she chose a gown in exact accordance of the fashion of the day- White satin trimmed with lace, a low wide neckline, and puff sleeves. She wore a court train attached at the waist, and her veil was held in lace by a coronet of orange blossoms. The wedding ceremony of

Samoyèdes » écrit-il p. 34. Les contes repris par Charles Perrault seraient originaires des sources du Gange, et à la faveur des traductions arabes, hébraïques ou syriaques, il aurait gagné l'Occident au Moyen Âge, p. 36.

⁹⁶⁹ *Cucendron*, c'est ainsi que les deux filles de la marâtre surnomme leur demi-sœur sous la plume de Perrault : « *Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron.* » dans – *Conte de Perrault – Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* - Éditions Garnier Frères, 1967, Paris, p. 158.

Cucendron, définition du Littré : *Enfant, personne malpropre*. ÉTYMOLOGIE : *Cul, et cendre*.

⁹⁷⁰ Née le 24 mai 1819 au palais de Kensington, à Londres, et décédée le 22 janvier 1901 à Osborne House, Victoria monte sur le trône à l'âge de 18 ans. Si la reine a peu de pouvoir, le Royaume-Uni est déjà une monarchie constitutionnelle, en revanche son aura est mondiale. Reine du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du 20 juin 1837 jusqu'à sa mort, elle devient à compter du 1^{er} juillet 1867, reine du Canada, puis impératrice des Indes à compter du 1^{er} mai 1876, enfin reine d'Australie à partir du 1^{er} janvier 1901. Son mariage avec son cousin le prince Albert de Saxe-Cobourg-Gotha eut lieu en 1840.

*Victoria and Prince Albert of Saxe-Coburg-Gotha was described in detail in newspapers and periodicals across Britain and America, and no small attention was given to the bride's dress*⁹⁷¹.
précise l'auteur.

L'émulation pour le blanc fut alors déterminante, surtout dans un premier temps en direction des têtes couronnées d'Europe. De plus, l'arrivée sur le trône de Victoria aurait correspondu à l'émergence de l'image de la femme idéale dans la société occidentale du XIX^e. Ainsi, la jeune reine, grâce à son image iconique, fit de cette robe blanche un signe d'élégance aristocratique, sésame désormais des mariages princiers, souligne l'auteur du catalogue de l'exposition :

*Unquestionably, both the style and colours of it gown were emulated just as gowns of royalty and celebrities are today, creating a preference for white gowns in the following decades. (...) In addition, the bridal dresses that most frequently make their way into museum collections are those of the elite, who were more likely to wear white*⁹⁷².

Stephen Jaycox le rappelle, la robe blanche éleva l'orgueil monarchique jusqu'à l'inclure dans une vie simple de tous les jours : « *Walter Bagehot commented that this focus on the monarchical family brought « the pride of sovereignty to the level of petty life. » The young monarch embodied beauty, morality, romance, motherhood, and both power over and reliance upon men*⁹⁷³. »

Le concept de la distinction élaboré par Bourdieu, conjugué à celui de domination sociale des élites, permet en effet de penser la manière dont l'ensemble du corps social en vint par la suite à adopter le nouveau modèle. Relayée par un ensemble de médias, la robe de mariage blanche de la reine Victoria aurait gagné les cours européennes puis l'ensemble des couches sociales selon un processus descendant. Et déjà, la robe royale et celle du conte de fée se fondaient en une seule et même petite robe, comme l'écrit Stephen Jaycox :
« *Descriptors equating brides and weddings with fairy tales or royalty were introduced in the 1930s, with terms such as « fairy princess », « prince charming », « queen », and « regal*⁹⁷⁴. »

⁹⁷¹ « *Wedded perfection: Two centuries of weddings gowns* » Catalogue d'exposition de Cincinnati Art Museum, the exhibition from october 9- 210- January 30, 2010, « *Wedded perfection: Two centuries of weddings gowns* » 2010 – Cincinnati Art Museum, Stephen Jaycox, Deputy Director - London UK, published by Giles, in 2010, p. 33.

⁹⁷² *IBID.* p. 36.

⁹⁷³ *IBID.* p. 34.

⁹⁷⁴ *IBID.* p. 45.

À ce mouvement du haut vers le bas de l'échelle sociale, le mouvement inverse du conte de Cendrillon de Charles Perrault, repris par les frères Grimm, bénéficiera également d'une très forte impulsion apportée par le génie et la puissance des studios de la *Walt Disney Company* dans les années 50. Walt Disney, lancé dans les dessins animés longs métrages depuis 1937 avec le succès avéré de *Blanche Neige*, reprend les longs métrages dans le cadre d'une nouvelle diversification de ses activités et assure au mythe de *Cendrillon - Cinderella*, un nouveau tour du monde en revivifiant sa reconnaissance internationale. Le film *Cendrillon - Cinderella* sort en 1950 – en 1952 en Espagne – et la petite robe y gagne une aura mondiale. La robe de bal devient robe de princesse et robe de mariage dans une seule et même séquence, passant du rose moiré teinté de bleu au blanc étincelant. Cette fois, le rêve surgit avec une puissance de désir inextinguible qui part d'un niveau de modestie et d'humilité inégalées. La promesse est limpide : toute petite souillon du coin de l'âtre peut devenir une belle princesse, le sésame est tout entier dans la tenue.

8. La petite robe de mariée, modèle ascendant d'un conte de fée à la Walt Disney

Durant les deux décennies des années quarante et des années cinquante, les studios Walt Disney élaborent et tissent les raccords des représentations imaginaires et cinématographiques. Avec les dessins animés long métrages centrés sur les métamorphoses de la jeune abandonnée en princesse, Walt Disney impose le temps suspendu du conte de fée. Ses créations très enlevées sont une savante émulsion où circulent et s'enchevêtrent la trame des récits immémoriaux dont il s'inspire et la puissance picturale et graphique puisée auprès des grands peintres de la renaissance, artistes, graveurs et dessinateurs du XIX^e et de l'expressionisme allemand. Le tour de force ici réalisé tient à la capacité de concentrer un sentiment humain universel et à planter une situation en une seule image qui marque à jamais la rétine, d'autant plus fortement qu'elle contient la charge de presque toute la culture européenne.

Avec la grâce de la magie et la légèreté du dessin de Disney, *Cendrillon - Cinderella* fait grimper de manière inédite et vertigineuse de bas en haut de l'échelle sociale la petite souillon abandonnée et moquée de tous. Quittant les cendres de l'âtre, elle se métamorphose en fiancée du prince et monte ainsi doucement le grand escalier du palais, nous conduisant dans une verticalité presque sans fin. Dans cette ascension, toutes les jeunes filles reléguées au plus bas de l'échelle sociale sont invitées à rêver d'un destin princier. Le rêve se glisse et prend la forme

de la petite robe blanche fantasmée, laquelle est portée aux nues par le dessin animé dont la diffusion et l'impact en Espagne furent majeurs et ouvrirent grand les portes du rêve à au moins deux, voire trois générations. L'ascension se produit dans un palais dont l'architecture offre une verticalité tout en aiguilles, et Terenci Moix retrace l'émotion suscitée par la sortie du film dans les très belles pages consacrées au film *Cendrillon* de Walt Disney dans son roman *El día que murió Marilyn*⁹⁷⁵. L'écrivain retrace l'impact de cette influence et plante le décor du conte de fée qui s'empare des écrans, de la ville de Barcelone et de ses jeunes habitants. Le dessin animé annonce d'abord la promesse de l'abondance et de la beauté : *“Fue el año 52, el del invierno más bello que nunca habíamos tenido; (...) Y era el primer año, después de tanto tiempo de restricciones, que Barcelona refulgía con un estallido lujoso, como una promesa finalmente cumplida”*.

Puis, il décline une architecture qui monte vers le ciel : *« Y el palacio real, silueta esbelta, prodigio de verticalidad lanzada hacia un cielo purísimo »*⁹⁷⁶. » La vie s'y déroule sous le signe de la magie qui déborde de l'écran pour devenir une réalité de tous : *“Era como si un pedazo de aquellas películas americanas que tanto nos gustaban hubiera adquirido nueva forma, como si la Navidad que, en pantalla, celebraban nuestros artistas preferidos (...) se hubiera vuelto real : como si las Navidades nevadas (...) en los tebeos de Walt Disney, ya no fuera solamente privativas de la privilegiada clase de los personajes de ficción. »* La magie contagieuse gagne alors chacun des spectateurs et les inonde d'un sentiment de plénitude, de douceur et d'amour qui ruisselle aussi sur la ville, devenue à son tour un royaume : *« Salimos de la película llenos de una felicidad y un amor sin medida. Durante cuatro meses, no existió más que el reino de tejados rojos, sobre el cual llegó a reinar Cenicienta gracias al único triunfo de su bondad: el reino donde los humanos tenían voces melosas »*⁹⁷⁷.

Pour un public espagnol, cette magie du conte de fée façon Disney pourrait résonner d'une manière bien spécifique. Tout d'abord, soulignons à quel point de récit en récit, la magie s'enracine dans chacun des dessins animés de Walt Disney dans une campagne joyeuse, marquée par l'harmonie entre les humains, les animaux, le végétal, qui dissertent et chantonnent

⁹⁷⁵ MOIX, Terenci - *El día que murió Marilyn* – Barcelona, Editorial Lumen, libro de bolsillo, 1970, p.163 à 165.

⁹⁷⁶ *IBID.*

⁹⁷⁷ *IBID.*

de concert, plantant le décor d'une Arcadie heureuse⁹⁷⁸. Ce thème fut cher au primo franquisme et aux phalangistes de la première heure qui prônaient un retour vers les valeurs traditionnelles rurales. Par ailleurs, ces destinées merveilleuses de jeunes filles, issues tout droit d'une campagne mythique, ont pu trouver un écho favorable auprès d'un public madrilène issu majoritairement, depuis le XIX^e, de la migration rurale. Dans le dessin animé, le régalien rejoint bien vite le champêtre grâce au prince charmant qui traverse son territoire à l'écran et, de ce point de vue, *Cendrillon* est le dessin animé dans lequel le mouvement s'inverse par rapport à *Blanche Neige* (1937) de Walt Disney, puisque c'est la jeune fille qui ira vers le prince et gravira le majestueux escalier d'un palais royal de rêve pour danser avec lui. La magie de la petite robe du conte a opéré, qui sait transformer la réalité en un monde merveilleux de princesse, de palais et de têtes couronnées. La robe de la fée répare, en effet, toutes les injustices et cruautés faites à Cendrillon. Déboutée de sa condition, réduite à moins que rien, alors qu'elle s'apprête elle aussi à se rendre au bal, au dernier moment, elle voit tous les efforts réalisés par la compagnie des souris, des petits oiseaux qui ont chapardé des rebuts pour lui composer une robe à partir des ceintures, colliers et pièces jetées par ses deux sœurs, réduits à néant. La première robe est ainsi mise en pièce. « *Je ne crois plus à rien* », sanglote Cendrillon dans l'incapacité d'échapper à sa triste condition par ses seuls efforts.

Puis, dans un second temps, la robe de la fée sera celle qui sort Cendrillon de son impuissance. Le film s'achève par ailleurs sur les rideaux régaliens qui retombent sur la danse princière finale, définissant ainsi l'espace du royal et du sacré autour de l'amour du prince et de la nouvelle princesse. Depuis la campagne, la jeune fille a rejoint ici l'univers royal, autre phantasme culturel encore très actif au royaume d'Espagne des années cinquante.

⁹⁷⁸ CASTILLO CÁCERES, Fernando - *Los años de Madridgrado* - Op. Cit.

L'auteur montre de quelle manière l'utopie de l'Arcadie heureuse et le modèle de la ruralité ont constitué une thématique chère à la Phalange et au primo franquisme, p. 390 ; thématique de la chimère ruraliste qui fut abandonnée par la suite, notamment dans le Plan Bidagor, p. 415 et 417.

Dans le cinéma espagnol des années 50, deux exemples de deux brillants réalisateurs, tous deux phalangistes, mettent en lumière ce thème, qui fonctionne d'ailleurs comme une hétérotopie foucaldienne. L'Arcadie mythique forme tout le thème de *El Último Caballo – Le dernier cheval* (1949) d'Edgar Neville, dont le héros quittera fiancée bourgeoise, quartiers chics et modernité urbaine madrilène pour rejoindre dans une carriole, tirée par son cher cheval, une petite maison des champs avec sa nouvelle fiancée, qui est fleuriste.

Dans *Surcos* (1951) de Nieves Conde, l'Arcadie, biblique cette fois, forme le versant antagoniste de la cité madrilène babylonienne en perdition. Madrid se divise en trois espaces que tout oppose : l'espace urbain, mafieux et industriel qui broie une famille rurale ; la petite cahute de la foire installée en bordure des terrains vagues, à l'orée des champs, où l'un des deux frères goûte une vie heureuse et apaisée auprès d'une fiancée d'une blondeur virginale et de son père forain ; enfin, le cimetière, espace tiré au cordeau où le frère aîné trouvera un abri pour une âme tourmentée par le désir et la tentation, à l'ombre des futaies. Les morts disposent de leur petit quartier en paix, et contrairement à la ville, ils y trouvent un espace qui leur est dédié et personnel. Le prix à payer est élevé : la vie.

9. Cendrillon ou Dulcinée réincarnée

Ce dessin animé, long métrage de Walt Disney, ne pouvait être accueilli qu'avec ferveur par le public espagnol des années cinquante tant il est émaillé de si éminentes références littéraires et picturales propres à la culture hispanique.

Un visionnage attentif du film permet en effet de les déceler et d'éclairer ainsi la formidable réception du public à partir de différents éléments dans l'ordre qui suit. Le portrait équestre de Felipe IV de Diego de Velázquez apparaît en effet accroché dans le palais du prince charmant, très exactement dans l'immense salle du trône du vieux monarque, non loin de la grande tenture royale qui met en scène, là encore, le dispositif de l'*Apariencia*⁹⁷⁹ propre à la dramaturgie du Siècle d'or. Le trône royal du dessin animé ressemble à s'y méprendre au trône espagnol du Palacio Real de Madrid et les salles d'entrée à colonnades et aplat rouge carmin en rotonde font écho aux salles d'entrée du rez-de-chaussée du musée du Prado à Madrid. Au palais, le roi, vieux monsieur rondouillard et très pragmatique aux côtés de son chambellan à la silhouette émaciée et au visage creusé et aquilin formerait le couple inversé de Sancho Panza et de Don Quichotte. Cette inversion des rôles de ce couple si littéraire pourrait aussi bien renvoyer au royaume de justice dirigé par Sancho, qui fit preuve d'une sagesse insoupçonnée. Le heaume à la visière, défailante⁹⁸⁰, seul vestige mal emboîté de l'armure du chevalier est lui aussi très présent dans le palais du dessin animé. Il emprisonne d'ailleurs le chambellan dont la tête ne peut plus s'en dégager, du fait de cette fameuse visière défectueuse. Il est là enfermé quelques secondes tout comme Don Quichotte au chapitre 3 du Livre I, dans l'auberge où il se fait armer chevalier.

Le dessin animé long métrage de Walt Disney rend hommage à l'univers pastoral, et en particulier à la vieille jument dégingandée qui rappelle tant *Rossinante*⁹⁸¹. A l'instar de Rossinante, la jument est là aussi missionnée par la fée pour conduire la princesse sur le chemin du palais. C'est bien la jument qui, comme Rossinante, trace le chemin qui conduit

⁹⁷⁹ Pour le détail de l'analyse de l'*Apariencia*, voir Part. III, Chap. 9, II- 5 de la présente thèse.

⁹⁸⁰ Dans la version française de CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel - *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* - Paris, Édition du Seuil, 2001, traduit par Aline Schulman, Livre I, Chapitre 1, p. 58. et Livre I, chapitre 2, lorsque le Quichotte ne peut quitter son heaume dans l'auberge, p. 68. Et, *Don Quijote de la Mancha* - Editorial española Galaxia Gutemberg, 2004, Madrid. Livre I, chapitre 1. P. 44, 45, puis p. 55 et 56.

⁹⁸¹ *Rossinante* est la vieille jument efflanquée d'Alonso Quijano, qu'il métamorphose en un destrier de chevalier imaginaire avant de se métamorphoser lui-même en Don Quichotte de la Mancha, dans *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* – de Cervantes de Saavedra, Miguel, édition française du seuil, 2001, Paris, p. 58. – *Don Quijote de la Mancha*- Livre I, chapitre 1. *Op. Cit.* p. 45.

l'aventure⁹⁸² vers le rêve devenu réalité. Elle, enfin, qui ramène aussi Cendrillon à la maison. Transformée pour la circonstance en élégant cocher, sont étonnant profil glabre et efflanqué pourrait bien être l'ombre de Don Quichotte lui-même, conduisant la princesse au palais.

Enfin, Cendrillon rend ici justice à ce personnage inexistant qui met en œuvre tout le récit du Quichotte. Elle aussi oscille entre, d'une part, une petite souillon, comme Aldonza Lorenzo dans la version de fille de ferme d'un patelin perdu de la Mancha et, de l'autre, la sublime et invisible Dulcinée du Toboso⁹⁸³ qui préside à toutes les volontés, actions et aventures du chevalier. Cendrillon pourrait bien représenter une Dulcinée enfin incarnée, métamorphosée en princesse par le tour de passe-passe de la fée – enchanteur au féminin et clé également du récit du Quichotte qui au fil des pages a ce pouvoir inouï d'inverser les paradigmes et de faire du rêve la réalité.

Tous ces éléments demanderaient certes à être plus longuement soutenus – ce qui n'est pas l'objet de ce travail – mais la présence de clins d'œil multiples et de même nature ne saurait être le fruit du hasard, compte tenu de la détermination notoirement reconnue que Walt Disney professait pour s'inspirer des fonds culturels, picturaux, graphiques et livresques de la vieille Europe dans la construction de ces longs métrages d'animation⁹⁸⁴.

Ainsi, pour le public espagnol, *Cendrillon* est aussi le film d'une réparation et d'une restauration. Réparation d'une injustice individuelle et sociale tout d'abord, où une jeune abandonnée retrouve le véritable statut qui lui fut dérobé. À cet égard, au tout début du film, Cendrillon se réveille et sort d'un rêve que le film va réaliser. Le dessin animé met également

⁹⁸² CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel - *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* - Paris, Édition du Seuil, 2001, traduit par Aline Schulman, Livre I, chapitre 2. *Op. Cit.* p. 61, 62 : « Ces scrupules le firent longuement hésiter, mais sa folie étant plus forte que toute objection, il décida qu'il se ferait armer chevalier par le premier venu, comme tant d'autres avant lui dans ces romans qui lui avaient fait perdre l'esprit. Ainsi rassuré, il poursuivit sa route, laissant son cheval marcher au gré de sa fantaisie, ce qui lui semblait le plus sûr moyen d'aller au-devant des aventures ».

Edición española del Instituto Cervantes 1605- 20005, dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg, 2004, Madrid : « Estos pensamientos le hicieron titubear en su propósito; mas pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían; (...) y con esto se quietó y prosiguió su camino, sin llevar otro que el que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras. » p. 49.

⁹⁸³ *IBID.* Livre I, chapitre I. Aldonza Lorenzo est la version rurale de la fille de ferme qu'Alonso Quijano connaît vaguement et que le chevalier Don Quichotte nomme et transforme en Dulcinea del Toboso, dame de ses pensées pour laquelle il conçoit ses aventures et à laquelle il dédie tous ses exploits.

⁹⁸⁴ *L'enchanteur Walt Disney* – 2015 - Documentaire de 3 h 44 – Réalisatrice, Sarah Colt – Producteurs, Sarah Colt Productions avec la participation d'ARTE GEIE - En deux parties, en ligne : https://boutique.arte.tv/detail/walt_disney_deux_parties. Et, *Il était une fois Walt Disney* –

en scène une lignée de têtes couronnées qui doit assurer sa continuité. Et cet aspect majeur du *Cendrillon* de Walt Disney n'est pas sans rappeler l'échec de restauration politique d'une lignée régaliennne et monarchique avec laquelle l'Espagne s'est trouvée également en rupture et qui pourrait apparaître comme un songe nostalgique de « Paradis perdu », d'avant la II^e République et d'avant la dictature militaire franquiste. Quoi qu'il en soit, les longs métrages des dessins animés de Walt Disney imposent le modèle d'une vie à l'aune du conte de fée, dont la promesse était déjà clairement énoncée dans le générique de début et le générique de fin de *Pinocchio*, 1940. Au début, la promesse s'écrivait de la sorte : « *Quand tu pries une étoile, qui que tu sois ne change rien, tout ce que ton cœur désire se verra exaucé* » ; la promesse de fin s'énonçait ainsi : « *Si ton cœur s'accorde à tes rêves, aucune demande ne sera trop extrême quand tu pries une étoile comme les rêveurs le font* ⁹⁸⁵. » Une prière sincère, un vœu peuvent faire basculer la vie dans le merveilleux et chacun peut désormais y prétendre.

Dans l'Espagne de 1952, la sortie de *Cendrillon* coïncide de surcroît avec une actualité très colorée par la magie du temps suspendu. Au même moment, en effet, la presse espagnole d'actualité, comme la presse glamour et celle consacrée au cinéma, corroborent à longueur de colonnes la réalité sociale de ce conte de fée grandeur nature. Elle ne désemplit pas d'annonces et de reportages des mariages des grands de ce monde, photographiquement symbolisés par le portrait en pied de la jeune mariée en blanc⁹⁸⁶. Des têtes couronnées aux élites politiques en passant par la scénographie des stars hollywoodiennes, à la ville comme à l'écran, voici que la robe blanche est désormais exhibée, rêvée et portée par toutes les femmes, à tous les étages et dans toutes les sphères sociales, culturelles et politiques. Il est très intéressant de constater à quel point les modalités du portrait, soit en pied soit coupé sous la taille, reprennent à la lettre la posture de trois-quarts des peintures consacrées à la reine Victoria dans sa tenue de mariée. La multiplication de ces portraits photographiques où les jeunes femmes de sang royal ou issues de la haute bourgeoisie apparaissent seules dans leur tenue de mariée, autrement dit la surabondance de ces portraits féminins et solitaires pour signifier le mariage, témoignent du

Documentaire - Réalisateur, Samuel Doux – Auteurs, Carlo de Boutigny, Samuel Doux – Producteurs, ARTE France, LES FILMS D'ICI, RMN- En ligne : http://boutique.arte.tv/detail/il_était_une_fois_walt_disney.

⁹⁸⁵ « *When you wishe upon a star makes no difference who you are, anything your heart desires with come to you. // if your heart is in your dream, no request is too extreme when you wishe upon a star as dreamers do.* »

En ligne: https://www.youtube.com/watch?v=pguMUFyJ3_U

⁹⁸⁶ « *Walter Bagehot commented that this focus on the monarchical family brought « the pride of sovereignty to the level of petty life. » The young monarch embodied beauty, morality, romance, motherhood, and both power over and reliance upon men. She was an icon to whom women, in particular, could relate* » dans *Wedded perfection: Two centuries of weddings gowns*, p. 34.

fétichisme de la petite robe blanche, objet en soi d'une focalisation des préoccupations, des désirs et de démonstrations à caractère non seulement social mais résolument magique.

Aussi la petite robe blanche opère-t-elle le trait d'union magique entre le devenir de la princesse d'un jour et le mariage pour toujours. Comme le rappelle Carmen Martín Gaité, le réveil pourra être bien amer mais le rêve aura eu lieu, « la ilusión ». En attendant, chaque femme est invitée à se hisser au rang d'une princesse pour devenir de la sorte « *Reina y Señora de su casa*. » Les jeunes héroïnes des films de José Luis Dibildos et Pedro Masó sont implicitement promises à cette position de « *Reina y señora de su casa, de su marido y de sus hijos* »⁹⁸⁷, chère à Fray Luis de León dont l'ouvrage *La Perfecta casada*⁹⁸⁸ est offert à toute jeune fille le jour de son mariage. Les films du corpus mettent en scène à leur tour cette promesse de conte de fée qui se déroule à Madrid, capitale d'un royaume, rappelons-le. Les quatre jeunes héroïnes de *Las Chicas de la Cruz Roja* tombent en catalepsie devant une jeune épousée qui descend les marches de San Jerónimo. Quant à *Las Muchachas de Azul*, la robe s'annonce au générique, dans l'*incipit* et dans la vitrine des grands magasins des Galerías Preciados, espace central du film. Objet culte, inscrit comme un des biens de consommation, la robe blanche conserve néanmoins une aura particulière : elle est ce voile de grâce qui enveloppe l'attente de toutes les héroïnes du film. En somme, dans chacun des films du corpus, la petite robe magique est omniprésente et traverse l'écran en tous sens. Elle campe sur le seuil du lieu de travail – le grand magasin. Elle se dilate hors du lieu du travail, jusque dans l'espace urbain de la Plaza Callao où elle se trouve cette fois placardée sur les immenses affiches des salles de cinéma, dans une dimension impériale. Sur cette place, à l'heure de la sortie, les jeunes vendeuses se retrouvent pour boire un verre, sous les gigantesques affiches du dernier film à la mode : *Sissi impératrice* (1956) d'Ernst Marischka, conte de fée historico-cinématographique d'une princesse de sang au cœur pur, accessible et simple. L'espace commercial se connecte alors à l'espace du cinéma puis à celui du rêve et de l'un à l'autre se tricote un désir intime, domestique et princier. Un rêve impérieux et impérial. Le film de Pedro Lazaga enveloppe la vie de ses héroïnes avec la métaphore du conte de fée cinématographique. Entre la marchandise et le rêve,

⁹⁸⁷ MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española* – Op. Cit. p. 51.

⁹⁸⁸ FRAY LUIS DE LEÓN - *La perfecta Casada* - Cervantes Virtuales (onglets 18 et 19)

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

[002185ce6064_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html) : «... porque sabida cosa es que, cuando la mujer asiste a su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda crece. Y como la luna llena, en las noches serenas, se goza rodeada y como acompañada de clarísimas lumbres, las cuales todas parece que avivan sus luces en ella, y que la remiran y reverencian, así la buena en su casa reina y resplandece, y convierte así juntamente los ojos y los corazones de todos.»

plus moyen de sortir du cercle magique tracé par la robe blanche. Chacune cherche alors à entrer dans la réalité du conte de fée.

10. La robe, la princesse, la « Grace » et le pouvoir

Au cœur de Madrid, l'incarnation incontestable de ce conte de fée qui devient réalité est opérée par Grace Kelly. Grace Kelly, la star qui sort du film et devient princesse rend le dessin animé de Walt Disney réel et vivant. Elle superpose en effet les deux principaux mythes qui structurent le conte de fée : étoile hollywoodienne parmi les étoiles, héroïne de films signés par le plus grand maître du suspense Alfred Hitchcock, c'est littéralement avec cette robe blanche et magique qu'elle sort de la toile et se propulse dans un palais et y devient princesse au bras de son prince. Grace Kelly quitte le monde du cinéma pour celui d'un petit royaume où elle rejoint les têtes couronnées ; le conte de fée est consommé. Sa robe de mariée est signée par Helen Rose, qui est la couturière en titre de la Metro Goldwyn Mayer – Major de l'industrie du cinéma hollywoodien, avec qui Grace Kelly est encore en contrat au moment de son mariage. Et cette robe offerte à la princesse de Monaco est le cadeau de mariage de la MGM à sa star⁹⁸⁹. C'est dire si Grace se marie dans une tenue de fiction pour entrer dans son nouveau rôle imparti de princesse grâce à une simulation cinématographique qui, de la sorte, pourra se poursuivre indéfiniment.

L'icône est vivante. Maintenir le conte de fée et lui donner toutes les apparences du réel constituera tout l'art de la construction d'un personnage, au sens théâtral du terme. Ce personnage bien construit apparaît d'ailleurs dès la société des Lumières qui met en scène sur les planches du théâtre la mariée dans sa tenue, personnage au milieu de bien d'autres, ainsi que le signale Anne Zazzo, commissaire scientifique de l'exposition *Mariages, une histoire cousue de fils blancs*, qui s'est tenue d'avril à août 1999, au Musée Galliera à Paris : « *La mariée figure dans cette galerie des portraits comme un rôle, un caractère. Cette attention prêtée à un costume rituel (...) ne se fait pas dans un esprit ethnographique. Le rite offre là l'occasion d'un motif vestimentaire, la mariée est un personnage costumé*⁹⁹⁰. »

⁹⁸⁹ « Une robe de mariée de star hollywoodienne pour Grace de Monaco », Paris Match, article rediffusé le 19.02.2017- <https://www.parismatch.com/Royal-Blog/Monaco/Une-robe-de-mariee-de-star-hollywoodienne-pour-la-princesse-Grace-de-Monaco-1192418>

⁹⁹⁰ *Mariages, une histoire cousue de fils blanc* - catalogue de l'exposition du même nom du 16 avril au 29 août 1999 au Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris – Paris, Éditions Assouline, 1999, p. 38.

Grace Kelly est, à Madrid, l'icône princière et cinématographique de ce nouveau personnage du conte de fée vivant de la mariée en blanc.

Ainsi, la scène du mariage dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, au pied du perron de l'église de San Jeronimo, floutée comme dans un songe ou un phantasme, est la reprise de cette autre scène « cinématographique » du mariage de Grace, diffusé sur toutes les télévisions du monde occidental. Là encore, dans le film de Pedro Masó, l'actrice figurant la jeune mariée qui descend les marches, est-elle aussi une pâle « répliquante » de la princesse de Monaco. Même portrait de profil, mêmes perles simples aux oreilles, même blondeur ensoleillée, même coiffe, même voile surtout, serré dans un diadème et bien dégagé derrière les épaules pour mettre en valeur le visage virginal. À l'écran, l'épousée en robe blanche est une princesse radieuse comme la princesse de Monaco. La robe de Grace Kelly se diffuse également et se démultiplie comme celle de la reine Victoria. Seuls le luxe et la finesse de la dentelle de guipure de la robe princière ne figurent pas dans la simulation du film. Retour de la pacotille.

Robe de cinéma, robe de grande star, robe de princesse, robe de palais, robe de conte de fée : voilà ce que condense cette petite robe magique de la mariée, véritable clé qui conduit à une traversée de tous les univers du conte. La vertu du cinéma dans le cas d'espèce est de pouvoir activer l'idée que la réalité devient un conte de fée, et ce, d'autant plus que Grace Kelly est très présente à Madrid durant toute la décennie des cinquante. En 1956, la princesse célèbre sa lune de miel en Espagne. La star, qui choisit Madrid comme lieu de villégiature de plusieurs séjours après son mariage, y organise régulièrement des défilés de mode comme en témoigne le magazine *Life*, défilés qui, comme il se doit, se terminent inmanquablement par la robe de mariée. Enfin, la princesse dîne régulièrement dans un autre palais de ce royaume qu'est devenue l'Espagne, le palais du Pardo du Généralissime et de son épouse. La résidence madrilène des princes de Monaco se trouve d'ailleurs à deux pas de celle d'Ava Gardner, une amie très proche, comme de celle des Peck, de Tyrone Power et de Been Crosby, dans le quartier de la Moraleja, à deux coudées du palais du Pardo. Enfin, le dimanche, sur les bancs de San Jeronimo, on peut voir la princesse prier avec ferveur. A l'écran, dans la presse, dans la ville, la star, la princesse et sa robe font rêver chacune des femmes. Et Christian Dior d'écrire que les couturiers « incarnent un des derniers refuges du merveilleux. Ils sont en quelques sortes des

*maitres à rêver et les seuls à pouvoir transfigurer, depuis que la marraine de Cendrillon n'exerce plus*⁹⁹¹. »

11. L'ordre des choses, la violence symbolique

Que des femmes puissent désirer avec opiniâtreté ce qui leur a été inculqué avec autant de soin que d'insistance, voilà bien le résultat de cet « *ordre des choses* », concept cher à Max Weber et à Pierre Bourdieu⁹⁹². Hors de toute politique répressive⁹⁹³, ce qui motive l'adhésion des sujets pour accorder « *la validité légitime* » à un état de fait, est directement lié à la tradition d'une part, de l'autre à l'ordre affectif fondé en vertu d'une croyance jugée de valeur incontestable. Modeler les cœurs et les ventres des nouvelles générations par le rêve cinématographique qui s'immisce sous les fronts, ainsi va s'opérer cette violence symbolique faite aux femmes. Présente et agissante dans les films américanisés du producteur José Luis Dibildos et de Pedro Masó, cette violence douce se déploie avec des jeunes femmes qui se démènent pour éviter le célibat, qui s'engagent sans même s'interroger sur l'homme qui les courtise, qui s'acheminent vers un destin fléché avec l'assentiment du groupe social. La petite robe de mariée est le talisman grâce auquel les jeunes protagonistes peuvent se croire libres de vouloir ce qu'elles ne désirent pas, mais qui, en revanche, a été si puissamment désiré pour elles.

Dans les années cinquante, le cinéma produit par Pedro Masó s'ajoute à l'arsenal politique⁹⁹⁴, il est le bras armé du conte de fée et du rêve de modernité qui propose un nouveau corps féminin dans un nouveau corps urbain, tous deux faits de contrefaçons et présentés comme les éléments du conte de fée. Aussi, le fait de revêtir cette robe est-il l'objet de toute l'aventure des films du corpus et, comme dans le conte de fée, celui-ci se termine lorsque la vie nuptiale s'apprête à commencer. La société franquiste est une société immobile dans laquelle le mariage s'impose comme le terme d'un parcours féminin qui n'a rien à dire de lui, ni avant ni après, mais qui, grâce à la robe blanche, fait de chaque jeune fille la princesse d'un jour. Dans cette société figée, au désir étranglé, ces trois comédies à l'eau de rose tiennent en cette

⁹⁹¹ DIOR, Christian – *Christian Dior et moi* – Paris, Éditions La Librairie Vuibert, 2011, p. 217.

⁹⁹² BOURDIEU, Pierre - *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 213 : l'auteur écrit : « *Ce qui fait problème, c'est que, pour l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème.* »

⁹⁹³ MAUGER, Gérard, « *Sur la domination* », In revue *Savoir/Agir*, 2012/1 n° 19 – Éditions du Croquant, p. 11 à 16.

⁹⁹⁴ Pour l'analyse détaillée de l'arsenal éducatif et eugéniste du régime franquiste, voir Part. III, Chap. 9, II – 7 de la présente thèse.

seule aventure pour les femmes : non pas se marier mais bien plutôt trouver un mari pour se glisser dans cette si jolie petite robe et accéder, ne serait-ce qu'un seul jour, à ce conte merveilleux. En somme, faire partie aussi peu de temps que ce soit du bal des princesses d'un conte tant promis.

12. Le bal de princesses politiques dure toute la décennie des cinquante

Or, ce bal des princesses du conte de fée, la presse et les media s'en sont fait l'écho tout au long des années cinquante. Pêle-mêle, s'y étale l'actualité des mariages de jeunes filles de bonnes familles dans les jeux d'alliance qui en font des princesses. Amplifiant les fêtes fastueuses de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie espagnoles, le protocole photographique d'annonce et d'exhibition se focalise immanquablement sur les jeunes femmes dans un identique portrait en pied et de trois quarts, là, sur le seuil de cette vie rêvée⁹⁹⁵. Le bal de cette mise en scène politico-médiatique s'ouvre en 1950 avec le mariage, annoncé en Une de *ABC*, de la fille du Caudillo, Carmen Franco, dont l'époux porte un nom à particule. Le dernier à clôturer la période sera celui qui, en 1962, amène devant l'autel le prince Juan Carlos de Borbón et la princesse Sofia de Grecia.

13. Le conte de fée politique

Signe d'une croisade réussie contre le célibat, métaphore du conte de fée devenu réalité, la robe blanche est bien entendu, in fine, le symbole d'un « royaume », cet espace d'une imposture cousue de fils blanc devenue réalité politique d'un pays tout entier.

Rappeler la réalité des faits permet de donner l'envergure de la simulation : au terme d'une guerre civile déclenchée par le coup d'État des militaires nationalistes en juillet 1936 et du renversement de la II^e République, et grâce à une victoire militaire présentée comme la victoire d'une croisade divine pour sauver l'Espagne du péril rouge, le général Franco arrive au

⁹⁹⁵ *Wedded perfection: Two centuries of weddings gowns* » Catalogue d'exposition de Cincinnati Art Museum-Op. Cit. p. 45 et 46 : « Similarly, during the following decades, popular films, romantic fiction, new Editions of classic fairy tales, and celebrity weddings influenced not just gown design, but the rhetoric accompanying it. Walt Disney's animated feature film « Cinderella » premiered in 1950, resulting in a host of references such as « the culmination of e girl's dream » and « no fairy godmother needed. » dans *Wedded perfection: Two centuries of weddings gowns* ».

pouvoir en avril 1939. En 1947, il décrète, par la cinquième loi organique, que l'Espagne est un royaume à la tête duquel il pourra nommer et déjuger, quand bon lui semblera, son successeur. Le 7 juin 1947, las Cortes approuvent la loi de succession à la tête de l'État et cette loi à son tour constitue le socle d'un adoubement populaire de Franco lui-même. Le 6 juillet 1947, l'État espagnol organise un référendum qui approuve la loi à plus de 86 % de oui. L'usurpation monarchique devient un acte officiellement plébiscité par le Peuple. Le 13 septembre 1961, le prince Juan Carlos de Borbón, fils aîné de Juan de Borbón et petit-fils du roi d'Espagne Alfonso XIII, qui est présent depuis 1948 en Espagne où il est arrivé à l'âge de onze ans pour y être formé et éduqué par la haute hiérarchie militaire franquiste, se fiance avec la princesse Sofía de Grecia. Ils se marient tous deux le 14 mai 1962, à Athènes. À partir de ce moment, la fiction politique d'un royaume d'Espagne prend chair puis se réalise tout à fait lorsque le 22 juillet 1969, le Caudillo désigne le prince Juan Carlos comme son successeur et héritier politique. Celui-ci sera destiné à assurer la continuation de la politique du chef de l'État et à faire de la monarchie – usurpée puis reprogrammée – la nouvelle coquille politique de la dictature militaire et catholique franquiste. L'usurpation politique initiale par le simulacre d'un « Royaume d'Espagne » en 1947 s'étoffe ici, d'une part, d'une imposture dans l'ordre de la filiation monarchique et généalogique de la lignée royale espagnole, de l'autre de la fondation d'une dictature dans une lignée monarchique de droit divin. En effet, Juan Carlos n'est autre qu'un prince de sang de la maison des Bourbon, descendant de Louis XIV, héritier légitime du trône d'Espagne par son père et son grand père, Alphonse XIII, lequel a régné en Espagne, de mai 1886 au 14 avril 1931. Bien malgré lui, le simulacre régalien a fait du jeune prince de la maison des Bourbon l'héritier d'un dictateur.

Ainsi, la loi organique de 1947 et la nomination de Juan Carlos successeur de Franco en 1969 auront-elles donné sa pleine consistance et sa réalité juridique à un conte de fée, ici encore de têtes couronnées, qui devient dès lors un conte de fée politique de l'État franquiste.

N'était le simulacre de royaume, il serait bien difficile d'expliquer l'ire qui saisit le général Franco lorsqu'il visionna le documentaire réalisé sur le mariage du prince Juan Carlos de Borbón et de la princesse Sofía de Grecia par le producteur des grands péplums américains, Samuel Bronston⁹⁹⁶. Non seulement ce documentaire fut interdit de diffusion en Espagne, mais

⁹⁹⁶ En échange et en remerciement des exonérations fiscales, des facilités pour recruter des milliers de figurants sans aucunes garanties en termes de droits du travail, des permis de tournage, autorisés y compris dans l'enceinte du Palais royal et enfin la mise à disposition des soldats de l'infanterie espagnole pour servir de figurants gratuits, Samuel Bronston réalisa trois documentaires de propagandes pour-le régime, visionnés à la *Filmoteca de Madrid* :

Carlos Heredero rapporte que le général Franco ordonna la réquisition et la destruction des bobines existantes du documentaire, au motif qu'il voyait dans cette célébration sa propre disparition⁹⁹⁷.

En effet, le documentaire actualise et rend presque effective la succession de Juan Carlos à la tête de l'État et l'effacement du dictateur. Constat auquel nous ajoutons que ce qui, en effet, saute aux yeux dans les quelques images de bien mauvaise qualité mais conservées, est la réalité de la noblesse, l'amplitude des royaumes, l'envergure historique et géographique des lignées et l'existence de généalogies multiséculaires. Le reportage de Samuel Bronston souligne à cet égard la puissance de la monarchie espagnole, l'étendue des alliances entre les lignées royales des monarchies européennes. Il met en lumière la longue filiation royale de Don Juan Carlos dont les racines passent les frontières et plongent dans l'espace historique de la dynastie française de Louis XIV, appartenant à la maison capétienne des Bourbon, remontant jusqu'à Saint Louis de France, monarque qui dirigea la septième et la huitième croisade et qui fut canonisé par Benoît VIII vingt-sept ans après sa mort, 1270- 1297. La présence des maisons royales auxquelles appartenaient les deux princes, la pompe des défilés lors du mariage, notamment au moment de l'arrivée et de la sortie interminables des invités, dans les deux églises, lors des deux célébrations, catholique puis orthodoxe, tout met en évidence le simulacre de « royaume » institué par le général Franco. Les images du documentaire du mariage princier réduisent, de fait, le Caudillo à un fantôme déjà oublié.

Avec la même évidence, les images du documentaire de Samuel Bronston oblitèrent et rendent criante la contrefaçon du sacre religieux du Caudillo, orchestré à Santa Bárbara le 20 mai 1939, au lendemain du *Gran desfile* de la victoria. Laisser ce documentaire se diffuser eut été prendre le risque a posteriori de dévoiler les ficelles et ressorts du conte de fée politique et de jeter un éclairage implacable sur le simulacre orchestré. Les sept minutes qui restent du documentaire d'origine, filmé essentiellement en une série de plongées au-dessus des cortèges, des carrosses, des cavalcades royales, et de la pose des couronnes, suffisent à prendre l'importance de la contrefaçon à l'œuvre dans le régime franquiste.

- *La Vallée de la Paix*, pour el Valle de los Caídos, soixante minutes de propagande diffusée dans les ambassades espagnoles à l'étranger.

- *Boda en Atena*, en 1962, sur le mariage de Juan Carlos de Borbón et de Sofia de Grecia.

- *Sinfonía española*, en 1963, une célébration dithyrambique pour marquer le 25^e anniversaire de la paix en Espagne, régnant grâce à l'action du Caudillo.

⁹⁹⁷ HEREDERO, F. Carlos - *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961 – Op. Cit.* p. 112.

Aussi, les images du mariage princier diffusées en Espagne furent retransmises sous le parfait contrôle du gouvernement espagnol.

14. Décliner le phantasme

Sur le principe de l'image et de la duplication sérielle par la photographie et par le cinéma, dans les multiples médias – presse, télé, cinéma –, la robe de mariée des trois films du corpus entre en résonance avec toutes les robes de mariée de tous les royaumes dépliés dans l'Espagne des années cinquante. Par la magie du conte de fée de Walt Disney qui devient une fantastique réalité avec la princesse Grace qui jaillit des écrans de cinéma pour rejoindre un prince et un palais, à travers les miroitements de belles mariées en blanc tout au long de la décennie, jusqu'au plus haut niveau de l'État et de la monarchie, cette petite robe blanche porte en elle un mille-feuille de mirages. Grâce à la robe magique, chacune des jeunes femmes en Espagne, à son niveau, rejoue l'imposture et peut se persuader d'être, un jour dans sa vie, une princesse. Pareil dispositif à l'image, un tel écho au cinéma et dans la pompe de la vie politique ne pouvaient manquer de modeler le désir de la plus humble des jeunes filles qui pouvait, elle aussi, devenir un instant le centre de l'attention, gagner son heure de gloire, promise depuis des années par l'éducation de la Phalange.

À ce titre, il est tout à fait significatif que dans *Las chicas de la Cruz Roja*, Paloma, fille d'un ouvrier hospitalisé à la suite d'un accident dans son atelier, soit l'héroïne et l'actrice la plus populaire et ovationnée par le public espagnol et ce, tout au long des décennies suivantes. En effet, Paloma – interprétée par Concha Velasco – incarne à merveille la petite Cendrillon du dessin de Walt Disney et du conte de Perrault, soumise à son destin, celle qui près de l'être prend en charge la pénibilité des tâches, s'occupe du confort de chacun et, au moment de la gloire, s'éclipse furtivement. Elle aussi ira au bal dans une robe de princesse, celle que lui prêtera sa nouvelle amie fortunée, Marion, devenue sa marraine sociale pour l'occasion. En effet, comme le décline la morale du conte de Charles Perrault :

*C'est sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,*

*Et d'autres semblables talents,
Qu'on reçoit du Ciel en partage ;
Vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement, ce sont choses vaines,
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains ou des marraines⁹⁹⁸.*

Objet transitionnel d'une alliance entre une modernité urbaine, architecturale et féminine propre aux nouveaux maîtres américains et d'une biopolitique de culture fasciste propre au régime franquiste, la robe blanche qui court sans cesse dans les trois films du corpus a valeur de métonymie « d'un conte de fée » très politique, qui structure l'ensemble de la société espagnole du moment, à l'écran, dans la presse, et jusqu'au plus haut niveau de l'État espagnol. Le cinéma produit par José Luis Dibildos et Pedro Masó dans les trois films du corpus aura bien travaillé. Après les années noires de l'autarcie, ce cinéma a en effet offert un pur moment de bonheur, une sorte de paradis halluciné et cinématographique, qui se connecte fortement à la puissance du modèle américain et s'ancre tout aussi fortement dans une imposture politique qui, elle, en revanche, est d'une hallucinante réalité.

⁹⁹⁸ *Contes de Perrault – Op. Cit.* p. 165.

CONCLUSION :
MADRID, UN OBJET CAPITAL

Dans un monde ultra-militarisé dans lequel dirigent, décident et dominent principalement des hommes en uniforme et en soutane, qui à peine remis des ruines de la Seconde Guerre mondiale se lancent à corps perdu dans une course à l'armement nucléaire mille fois plus meurtrière, émerge un cinéma américain de villes verticales, opulentes, riches, où les femmes crèvent l'écran et affichent un sourire et un bonheur chroniques. Au cours des années cinquante, ce cinéma hollywoodien s'installe en Espagne bien plus que dans n'importe quel autre pays d'Europe. La raison en est une convergence de facteurs très favorables : la crise du modèle hollywoodien contraint les majors à inventer une nouvelle forme de cinéma spectaculaire pour lequel les tournages se déroulent désormais en extérieur, l'Espagne offre à cet égard des conditions inégalées en termes de paysage, d'amplitude solaire, de compétences techniques, avec une main-d'œuvre bon marché, très malléable. À quoi s'ajoute une donnée stratégique : tenu à l'écart de l'OTAN et du cercle des Alliés, le régime de Franco fait néanmoins partie du Master Plan des États-Unis. La position géographique de l'Espagne en Europe constitue un front de défense atlantique idoine à partir duquel, en cas de conflit, lancer des missiles nucléaires vers l'URSS est sans danger immédiat pour les États-Unis. Les Pactes de Madrid signés en septembre 1953, loin d'être une alliance, sont un accord avec lequel l'Espagne ouvre son territoire à quatre grandes bases militaires américaines. Cédant une grande part de sa souveraineté, la dictature franquiste adossée à la première puissance mondiale se voit renforcée sur le plan international et intérieur. Ces Pactes qui donnent lieu à un débarquement militaire d'importance s'accompagnent également d'un débarquement cinématographique sans précédent. Celui-ci se déploie pendant plus de dix ans sous toutes ses formes : arrivée constante de grandes stars et des grands réalisateurs d'Hollywood à Madrid, tournages des plus grands péplums américains sur les plateaux castillans, émergence de l'empire de Samuel Bronston, très ami du régime, création de studios de production, accueil des plus grandes personnalités du cinéma américain au festival de San Sebastián.

Durant toute la décennie des cinquante, Madrid devient une succursale de Hollywood. La capitale se transforme alors durablement. Elle peaufine sa nouvelle image de villégiature américaine dont le régime tire pleinement parti, grâce aux efforts de communication entrepris notamment par la puissante American Express. La présence des stars est un formidable passeport publicitaire pour le développement touristique espagnol destiné aux riches

Américains, puis par contamination d'image, aux touristes fortunés qui arrivent en provenance de l'Europe tout entière⁹⁹⁹.

Nous avons fait la démonstration de la manière dont les trois films du corpus ici étudiés étaient pleinement imprégnés de cette présence et cette signature américaines. Madrid y campe à l'écran, jumelle en tout point d'une ville américaine. De ce point de vue, ces trois films sont un vibrant hommage à la culture cinématographique des deux producteurs qui en ont eu l'initiative : José Luis Dibildos et Pedro Masó et à leur géniale intuition de se saisir de la joie de vivre de ce cinéma américain pour offrir une si réjouissante représentation de leur capitale aux spectateurs espagnols. Pourtant, à bien y regarder, les trois films de ce corpus conservent, enchâssés au cœur du registre cinématographique de Hollywood, les ferments d'une pure propagande franquiste, issus du registre cinématographique des documentaires de 1939, ceux-là mêmes qui ont inauguré, fondé et ancré l'image de la victoire du régime franquiste. Des ferments qui prennent définitivement corps en Espagne par la possession de Madrid.

L'hybridation de deux écritures cinématographiques antagonistes

Dès lors, ces trois films composent une forme d'hybridation originale entre deux registres et écritures cinématographique qui renvoient à deux régimes politiques antagonistes. Ainsi, dans une même comédie à l'eau de rose cohabite le modèle cinématographique de la démocratie américaine avec celui de la dictature militaire et religieuse franquiste. Contre toute attente, ces deux écritures s'hybrident et fonctionnent de concert. C'est que ces deux pôles se rejoignent fortement si l'on vient à les considérer sous un tout autre angle : ils déploient en effet l'ombre de deux chefs de guerre, vainqueurs de deux victoires militaires, qui ont passé des accords de rapprochement stratégique et qui se serreront dans les bras, à Madrid, en décembre 1959. À cet égard, l'historien Max Gallo rappelle : « *Et le lendemain au moment du départ, les deux généraux, l'ancien chef des armées alliées et celui qui avait, sur son bureau, les portraits*

⁹⁹⁹ GALLO, Max – *Histoire de l'Espagne franquiste, tome 2 de 1951 à aujourd'hui* – Paris, Éditions Marabout Université, 1975, p. 226, 227. L'auteur note qu'à partir de 1960 le tourisme connaît un essor considérable en Espagne : « *Les vacanciers envahissent l'Espagne (...) Certes il ouvre l'Espagne au monde extérieur mais en même temps il intègre le franquisme à l'Europe (...) avec une augmentation de près de 50 % par rapport à 1959, l'année 1960 est celle du grand boom touristique : 6 113 259 touristes apporteront près de 300 millions de dollars de devises* », écrit-il.

*d'Hitler et de Mussolini, s'embrassent sous les acclamations enthousiastes*¹⁰⁰⁰. » Deux points de capiton lient en effet l'histoire récente des deux pays : leur combat anticomuniste et le même étendard de Dieu sous lequel chacun a mené la bataille et gagné sa victoire. Aussi, dans ces trois fictions comme dans l'actualité de la période, Madrid est le théâtre qui dit et redit sans cesse la trajectoire de la victoire franquiste dans laquelle le président des États-Unis vient inscrire ses propres pas¹⁰⁰¹.

La facture américaine, une dictature de rêve

De plus, cette hybridation des écritures présente un atout majeur. La rhétorique cinématographique américaine à l'œuvre offre à la capitale franquiste ce qui lui manquait tant : la puissance et la dimension du rêve. Avec la matrice hollywoodienne, ces trois films introduisent dans l'arsenal de la propagande une arme nouvelle et redoutable. Contraindre n'est plus nécessaire, la séduction des images s'infiltré sous les fronts, le rêve distillé prend les commandes d'un horizon d'attente commun pour tous mais décidé par d'autres. Témoignent de cette puissance du rêve les nombreuses rééditions et diffusions dont ces films ont fait l'objet sur RTVE, jusqu'en 2018. Avec les trois films du corpus, Madrid à l'écran devient l'écrin d'une dictature de rêve. Un rêve qui selon le concept freudien exauce certes un désir mais camoufle une cohorte de pensées secrètes et indicibles. L'analyse des indicibles contenus dans ces rêves cinématographiques révèle alors quelle manière, quels simulacres et trompe-l'œil sont à l'œuvre dans la construction de ces films. Miroirs du vide, les trois comédies ne renvoient plus désormais à une culture espagnole, ici complètement effacée dans une capitale décentrée. Ils ne renvoient pas davantage à une culture américaine dont ils ne sont que la fabrique de doubles et de clones.

Un cinéma-événement et un cinéma symptôme

Il est alors possible de lire ce palimpseste cinématographique de deux manières. Soit ces trois films sont des fictions de propagande d'un genre inédit qui relèvent du film-événement et,

¹⁰⁰⁰ GALLO, Max – *Histoire de l'Espagne franquiste, tome 2 de 1951 à aujourd'hui* – Op. Cit. p. 323.

¹⁰⁰¹ Pour la présentation et l'analyse détaillée de la trajectoire suivie par le président Eisenhower, lors de sa visite en 1959, enchâssée dans celle du *Gran desfile de la victoria*, voir la Partie II, chapitre 5, II.2 et également Partie III, chapitre 8, I.3 et I. 10 de la présente thèse.

conformément au concept de Nancy Berthier¹⁰⁰², ils témoignent profondément d'un contexte historique donné. Soit, et telle sera la perspective finale que nous proposons, ils sont eux-mêmes le symptôme¹⁰⁰³, le miroir ou l'indice d'un régime politique – le franquisme – construit lui aussi comme un simulacre et en trompe-l'œil, et fonctionnant à son tour comme une véritable fiction politique. Se saisir d'une production de cinéma de divertissement comme d'un réseau d'indices et de signes pour décrypter et lire un régime politique et sa construction au long cours, telle est la perspective que nous choisissons de proposer dans notre conclusion. En effet, chacun des trois films du corpus politique révèle les facettes d'un régime construit sur la logique de la contrefaçon et qui met en scène, lui aussi, et lui d'abord, la fabrique de doubles et de clones.

a. Des films relevant du « cinéma-événement »

Il est possible d'avancer que les trois films du corpus appartiennent bien au registre « du cinéma-événement ». En effet, les trois comédies correspondent pleinement au concept formulé par Nancy Berthier :

Aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos, y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo unos puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas¹⁰⁰⁴.

Premier point, la célébration du modèle capitalistique. Ces trois comédies à l'eau de rose déploient des reflets multidirectionnels très spécifiques d'une période du régime franquiste et de l'histoire de l'Espagne, où de nouveaux accords alignent le pays en direction de l'ennemi politique d'hier, les États-Unis. Madrid à l'écran s'impose en qualité de « capitale, lieu du capital¹⁰⁰⁵ », elle dit un pays ouvert au modèle du libre-échange avec une sur-présence de

¹⁰⁰² BERTHIER, Nancy « En torno al concepto de película-evento », en *Metodologías 4* (Ed. Raúl Eguizábal), Madrid, Editorial Fragua, Biblioteca de Ciencias de la Comunicación, 2018, p. 35-52.

¹⁰⁰³ Le terme de symptôme pris ici dans son acception médicale, selon la définition donnée par le CNRTL, à savoir : 1. MÉDECINE a) *Manifestation spontanée d'une maladie permettant de la déceler, qui est perçue subjectivement par le sujet ou constatée par un observateur. Symptôme cutané, neurologique ; symptôme précurseur, précoce, tardif, symptômes cliniques, locaux, associés ; symptômes principale, aigu, ; symptôme de la tuberculose, de maladie contagieuse.*

¹⁰⁰⁴ BERTHIER, Nancy – « Raza, una película acontecimiento », *España en armas. El cine de la guerra civil española* - (Dir. Vicente Sánchez-Biosca), Valencia, 2007, MUVIM, pp. 53-62. Dans l'article intitulé : *En torno al concepto de película evento*.

¹⁰⁰⁵ L'expression est de Pierre Bourdieu dans son ouvrage – *La misère du monde* – Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 162.

Pour la présentation et l'analyse détaillées de cet aspect si présent dans les films du corpus, voir Partie II, chapitre 5, II.

l'argent qui innerve les trois films du corpus. Le capital devient d'ailleurs la nouvelle liturgie à l'image¹⁰⁰⁶, qui célèbre l'échange des biens et des personnes perçus à leur tour comme autant de biens en circulation constante ; Madrid y est cocon d'abondance et de confort où le modèle capitaliste commande que la relation à l'objet prime sur la relation à l'autre. Image qui vient coïncider avec une dictature qui se conforme au modèle capitaliste du libre-échange : en 1957, l'Espagne se met au diapason de l'Europe occidentale et prépare son entrée au sein du Marché commun, auquel le Saint-Siège est très attaché. En 1958, l'Espagne devient membre de l'Organisation européenne de coopération économique, elle est membre du Fond monétaire international et de la Banque internationale pour la reconstruction et le développement. Enfin, en mars 1959, l'Espagne s'aligne sur les lignes de stabilisation tracées dans le premier rapport sur l'économie espagnole de l'OECE, et en juillet de la même année, les États-Unis lui accordent un crédit de 5 millions et demi de dollars, tandis que l'Export-Import Bank de Washington débloque 17 millions de dollars de prêts pour les entreprises espagnoles¹⁰⁰⁷.

Second point, l'inénarrable plasticité politique du régime. Les trois films relèvent également du cinéma-événement tant la plasticité de la rhétorique filmique correspond à l'extraordinaire plasticité politique du franquisme face à l'histoire¹⁰⁰⁸. Le régime franquiste s'adosse toujours au vainqueur de l'Histoire et ce faisant, il en adopte les canons formels. Aussi ce palimpseste d'écritures cinématographiques est-il un manifeste de l'incomparable capacité de mimétisme formel du franquisme vis-à-vis de ses soutiens politiques, des soutiens radicalement opposés et qui se sont pourtant succédés dans un laps de temps très court¹⁰⁰⁹. De l'un à l'autre, Madrid à l'écran passe de la modernité masculine et militaire empruntée à ses amis du III^e Reich, déployée dans une cadence très martiale, à une modernité très féminine, urbaine et civile, extraordinairement fluide et colorée, empruntée à l'écriture filmique du nouvel ami américain. L'écriture palimpseste à l'œuvre dans les comédies à l'eau de rose célèbre autant

¹⁰⁰⁵ Pour la présentation et l'analyse détaillée du capital à Madrid, et de l'analyse qu'en fait Walter Benjamin et Giorgio Agamben à sa suite, notamment dans ses liens avec le catholicisme, voir Partie II, chapitre 5, II. 2, *Madrid, capitale lieu du capital* ; et également Partie III, 2. de la présente thèse.

¹⁰⁰⁷ GALLO, Max - *Histoire de l'Espagne franquiste, tome 2 de 1951 à aujourd'hui* – Op. Cit. p. 320, 321.

¹⁰⁰⁸ DI FEBBO, Giuliana ; JULÍA DÍAZ, Santos – *El franquismo* - Barcelona, Paidós, 2005. Les auteurs notent : « *La mezcla de astucia, frialdad y desapasionamiento, la absoluta falta de doctrinarismo permitió a Franco y a su régimen, a base de aguante y de paciencia, nadar en aguas internacionales hasta que la democracias occidentales, sobre todo Estado Unidos, olvidaran su alianza con el nazismo y lo incorporaran a su sistema estratégico.* », p. 87.

¹⁰⁰⁹ Dans son ouvrage intitulé – *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, l'historienne Andrée Bachoud développe à chaque étape des quarante années du régime franquiste cette ductilité si prégnante propre au général Franco.

l'une que l'autre des deux modernités économiques, militaires et politiques qui se sont succédées et ont été adoptées par l'Espagne de Franco.

Troisième point, le défaut d'histoire et le surgissement de « L'événement monstre ». Enfin, les trois films du corpus appartiennent pleinement au registre du « cinéma-événement » au regard d'un dernier point essentiel : celui de la relégation de l'histoire liée au surgissement de « l'événement monstre », tel que l'a défini Pierre Nora en 1972, et qui caractérise fort bien l'Espagne de notre période.

*Les mass media ont désormais le monopole de l'histoire – écrit Pierre Nora. Dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seuls que l'événement nous frappe et ne peut pas nous éviter*¹⁰¹⁰.

Tout à la fois support et vecteur de communication, l'image, l'annonce, l'article, le reportage fabriquent et deviennent eux-mêmes l'événement, concrétisant ainsi l'expression de McLuhan - « Medium is message¹⁰¹¹ » - poursuit l'historien. Pour Pierre Nora, ce qui définit « l'événement monstre » est le lien consubstantiel qui le lie désormais à la production industrielle de l'image médiatique :

*La presse, radio, images, n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence. La publicité façonne leur propre production. Des événements capitaux peuvent avoir lieu sans qu'on en parle (...) Le fait qu'ils aient eu lieu ne les rend qu'historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut d'abord qu'il soit connu*¹⁰¹², écrit-il.

L'empilement médiatique qui charrie le vécu en lieu et place de l'histoire, un présent porteur d'un poids supérieur de « virtualité émotionnelle¹⁰¹³ », voilà qui correspond pleinement à l'arrivée massive du tout Hollywood à Madrid dans les années cinquante. La présence continue des grandes stars de cinéma américaines, leur vie amoureuse, les lancements et les inaugurations de leurs films alimentent en continu les différents médias espagnols durant toute la période, produisent des épisodes en séries qui à leur tour font événement. Situés au cœur du tourbillon de cet « événement monstre¹⁰¹⁴ », les films du corpus en sont un pur reflet. Dans tout

¹⁰¹⁰ NORA, Pierre – « L'évènement monstre » – p. 162. In : Communications 18, 1972. *L'évènement*. p.162-172. En ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272

¹⁰¹¹ Ce rappel de la citation de McLuhan est cité par Jean Baudrillard - *Simulacre et Simulation* - Paris, Éditions Galilée, 1981.

¹⁰¹² NORA, Pierre – « L'évènement monstre » – *Op. Cit.* p. 162.

¹⁰¹³ *IBID.*

¹⁰¹⁴ *IBID.* p. 162.

le rhizome de signes, symboles et images qui les rattachent inextricablement à leur contexte, les trois films expriment une modernité soumise à l'entier de l'image. La publicité, le cinéma, les grandes affiches de Callao, la télévision sont partout présents dans chacun de trois films. La multiplication des médias impose un bain constant d'images dont le corps social ne peut plus s'extraire. Les images sont incessantes, leur puissance majuscule parvient à vampiriser l'histoire. L'histoire et l'historien – souligne Pierre Nora – sont dépossédés de cet événement qui faisait leur substance et de son élaboration dans un temps dont ils sont désormais privés. Le vécu s'est substitué à l'histoire, « *le présent nous impose davantage de vécu*¹⁰¹⁵. », histoire et historiens sont tenus à l'écart puisque à l'élaboration historique se sont substituées « *les virtualités émotionnelles*¹⁰¹⁶. »

On se souviendra que nos trois comédies ne contiennent aucun espace relevant de l'hétérotopie telle que définie par Michel Foucault¹⁰¹⁷, en particulier aucun espace d'hétérotopie temporelle – ces « utopies » du réel structurées comme des mille-feuilles de temporalités successives, juxtaposées et simultanées – tel que les musées ou les bibliothèques, les scènes de théâtre, voire les cimetières. Au défaut de dimension historique et culturelle s'ajoute l'absence de récit structuré, de telle sorte que ces comédies sont maintenues dans une atemporalité proche d'une forme d'éternel présent ou d'un conte de fées. Ainsi, ces films se font l'écho de ce dont le régime franquiste semble si volontiers vouloir se passer : l'ancrage dans l'histoire et son corollaire, le temps. Commentant les propos grandiloquents du phalangiste Eugenio Montes à propos de l'évocation du 18 juillet 1936 – date du soulèvement nationaliste, autrement dit du coup d'État militaire contre la République – Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca soulignent que la démesure de la citation montre à quel point, du début à la fin du régime, le 18 juillet 1936 « *representó un intento de rebelión cuya razón última consistía en entroncarse en la España tradicional, es decir mítica y legendaria, y por ende, eludir la historia*¹⁰¹⁸. » Une forme d'immobilisme du temps caractérise en effet le régime et, comme le notent à juste titre les deux auteurs, alors que les actualités du No-Do battent leur plein et livrent leurs lots d'informations nationales et internationales, c'est la sensation contraire qui domine : celle

¹⁰¹⁵ *IBID.* p. 164.

¹⁰¹⁶ *IBID.* p. 167 : *L'histoire contemporaine a vu mourir l'évènement « naturel » où l'on pouvait idéalement troquer une information contre un fait de réalité ; nous sommes entrés dans le règne de l'inflation évènementielle et il nous faut, tant bien que mal, intégrer cette inflation dans le tissu de nos existences quotidiennes.*

¹⁰¹⁷ Pour la présentation et l'analyse détaillées des hétérotopies foucaaldiennes et de leur absence totale dans les films du corpus, voir Partie II, chapitre 6, II. de la présente thèse.

¹⁰¹⁸ TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – *NO-DO, el tiempo y la memoria- Op. Cit.* p. 323.

d'une société qui échappe constamment au temps et à l'accélération de l'information. Ils écrivent dans le chapitre intitulé *Una España Eterna* :

Dicho en otros términos, plegando la dinámica noticiable a los periodos litúrgicos, forjando una imagen aurática y casi sagrada de la vida comprendida dentro de sus límites, un ritmo del montaje, un sentimiento universal para cada uno de ellos, extendiendo el espíritu de la Navidad o de la Semana Santa a otras noticias que ninguna relación guardan en principio con estas festividades, NO-DO revela una concepción de esta España que el franquismo sintió como sempiterna e inamovible, expulsa la actualidad y crea un tono monocrorde para amplios periodos donde lo anodino, aparece curiosamente, desbordante de sentido¹⁰¹⁹.

Pour Pierre Nora, il s'agit là d'une stratégie « *d'information sans informations* » qui conjure la nouveauté, en soi chaotique et déstabilisante¹⁰²⁰, stratégie caractéristique des sociétés traditionnelles dont se réclamait aussi le franquisme. Les films du corpus confisquent la dimension du temps et du récit, tout comme le régime franquiste confisque le temps de l'histoire. Dans les trois comédies, Madrid capitale se tient hors des stratifications de son histoire. Dans une suspension temporelle, elle est saisie d'un éternel recommencement compulsif et obsessionnel : celui de la trajectoire urbaine et celui de l'arrivée zénithale en plongée dans tous les *incipit*. On le voit, les films du corpus sont à l'image d'une société civile et politique régie par ce double mouvement pendulaire : d'une part celui de la profusion d'informations qui n'en sont pas, figeant ainsi la vie dans un hors-temps, et, de l'autre, celui des événements monstres déversant sur la place publique et dans l'intimité des foyers les émotions et le vécu de la vie des grandes figures d'un cinéma américain devenu industriel. Deux manières qui structurent en effet les actualités des années cinquante, et comme l'écrit Michel de Certeau, deux manières de prendre en tenaille le présent et le devenir d'un peuple et d'articuler l'actualité (liturgique ou événementielle) à la croyance :

L'information innerve et sature le corps social. Du matin à la nuit, des récits hantent les rues, les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. Ils « couvrent l'événement », c'est-à-dire qu'ils en font nos légendes (« legenda », ce qu'il faut lire et dire). (...) Plus que le Dieu raconté par les théologiens d'hier, ces histoires ont une fonction de providence et de prédestination : elles organisent à l'avance nos travaux, nos fêtes et jusqu'à nos songes¹⁰²¹.

¹⁰¹⁹ *IBID.* p. 530.

¹⁰²⁰ *IBID.* p.167, 168.

¹⁰²¹ DE CERTEAU, Michel – *L'invention du quotidien. Tome 1, L'art de faire* – Paris, Folio Gallimard, 1994, p. 271.

Il est remarquable que les ouvrages des historiens parmi les plus connus rendent si peu compte de l'impact politique de l'ampleur industrielle des images qui ont circulé à l'occasion de ce débarquement hollywoodiens au cinéma, dans la presse, à la télévision, dans la publicité, en Espagne, pas plus qu'ils ne témoignent de l'imprégnation profonde de la société espagnole par la surabondance de présences vivantes et mythiques des monstres sacrés d'Hollywood qui, à leur tour, se sont démultipliés dans des campagnes de presse et télé lors de leurs arrivées, puis se sont dédoublés dans les grands péplums où ils ont incarné des personnages mythiques ; reconfigurant de la sorte les représentations imaginaires de la capitale. Sans doute faut-il lier ce silence au surgissement de « l'événement monstre » lui-même, que Pierre Nora analyse avec brio.

b. Du « cinéma-événement » vers un cinéma symptôme

Pour autant, la dimension de séduction du rêve américain dans ces trois comédies, qui renouvelle en la renforçant la propagande franquiste, est elle-même une construction en trompe-l'œil¹⁰²² qui fonctionne comme une fabrique de doubles « *plus faux que le faux*¹⁰²³ ». Comment pourrait-il en être autrement dans la mesure où d'une part le devenir singulier des êtres n'est pas au programme du franquisme, et de l'autre la sur-présence des femmes à l'écran ne constitue en rien l'émergence d'une quelconque liberté mais bien plutôt la convocation de l'armée de l'ombre, arrière-front domestique du franquisme, troisième pilier du régime, corseté dans la double perspective de l'obéissance et de la similitude par la Section féminine de la Phalange, depuis 1937. Certes, la mise en rang et en coupe réglée, le pas de gymnastique, le formatage de la gestuelle, n'ont plus cours pour reproduire un seul et même corps pour la Patrie. À la fin des années cinquante, la norme nationale socialiste, décalquée de l'idéal des jeunes hitlériennes auprès desquelles Pilar Primo de Rivera s'était directement inspirée, n'a plus cours. En revanche, l'uniforme reste de mise. Cette fois il a gagné les visages, les expressions et a figé les émotions. À l'instar du film *Profanateurs de Sépultures – Body Snatcher*¹⁰²⁴, réalisé en 1956

¹⁰²² Pour l'analyse détaillée de la construction en trompe-l'œil qui génère une fabrique de clones et de doubles « plus faux que le faux » dans les trois comédies à l'eau de rose, voir Partie III, chapitre 9, III, 1 à 14 de la présente thèse.

¹⁰²³ BAUDRILLARD, Jean - *De la Séduction* - Éditions Denoël, Folio Essais, Paris 1988, p. 86, 87.

¹⁰²⁴ Sorti en 1956, *Body Snatcher*, *L'invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel est l'adaptation d'un roman de science-fiction de Jack Finney, *L'invasion des profanateurs*, paru en 1955. Le film de Don Siegel donna lieu à la réalisation de trois autres longs métrages : *L'invasion des profanateurs*, 1978, par Philippe Kaufman, *Body Snatchers*, 1993, par Abel Ferrara et *Invasion*, 2007, par Olivier Hirschbiegel.

par Don Siegel, le rêve se glace et ouvre ici sur un univers de mort, où singularité et désirs s'éteignent et où l'un après l'autre, les personnages sont tués et remplacés par leurs doubles¹⁰²⁵.

Ava, Marylin, Liz Taylor, Audrey Hepburn, mais aussi Brigitte Bardot et Tyrone Power, James Stewart, etc., les personnages principaux, ou secondaires, des trois films du corpus sont les doubles et sosies affadés des grandes stars hollywoodiennes. Les vrais-faux portraits affichés dans l'atelier de Mauricio, photographe professionnel, sont également des vrais-faux doubles et sosies. Tout comme pour les clones biologiques découverts dans les années cinquante, la multiplication de ces doubles signe la fin du sujet, du corps, de l'identité et de l'histoire singulière¹⁰²⁶. La technique du clonage a gagné le cœur de l'image. Il n'existe plus de visages propres dans ces films. Objets de simulacre, ces doubles ont pour mérite de court-circuiter le réel¹⁰²⁷. Aussi, la force singulière de cette image cinématographique, creuset du clonage et dont la puissance consiste à isoler et contourner le réel, nous amène à nous demander si ces trois comédies ne seraient pas, à leur tour, le symptôme¹⁰²⁸ du régime politique – le franquisme – également construit en trompe-l'œil, et fondé sur une série de simulacres. Bien des éléments laissent en effet penser ce régime comme le creuset, à son tour, d'une fabrique de doubles « plus faux que le faux ».

Résumons-nous : pendant quarante ans, un général putschiste, vainqueur d'un soulèvement militaire réussi, domine l'Espagne, concentre tous les pouvoirs. Tandis qu'il est campé dans le mythe du chevalier élu de Dieu et investi de la mission d'une croisade¹⁰²⁹, l'Espagne est instituée comme un royaume qu'elle n'est pas, sur lequel règne¹⁰³⁰ un dictateur

¹⁰²⁵ Pour la présentation et l'analyse détaillée de la construction en trompe-l'œil, de la production de simulacres, des doubles et clones dans les films du corpus, voir Partie III, chapitre 9, III – 1, 2,3, 5, 6. de la présente thèse.

¹⁰²⁶ BAUDRILLARD, Jean - *Simulacres et simulations* – Paris, Éditions Galilée, 1981.

¹⁰²⁷ BAUDRILLARD, Jean - *De la Séduction* – Paris, Éditions Denoël, Folio Essais, 1988.

¹⁰²⁸ Le terme de symptôme pris ici dans son acception médicale, selon la définition donnée par le CNRTL, à savoir : 1. MÉDECINE a) *Manifestation spontanée d'une maladie permettant de la déceler, qui est perçue subjectivement par le sujet ou constatée par un observateur. Symptôme cutané, neurologique ; symptôme précurseur, précoce, tardif, symptômes cliniques, locaux, associés ; symptômes principale, aigu ; symptôme de la tuberculose, de maladie contagieuse.*

¹⁰²⁹ Dans sa première lettre pastorale du 23 novembre 1936, intitulée « *El caso de España* », le cardinal Gomá Tomás mettait l'accent sur « *el espíritu de verdadera Cruzada que caracteriza el conflicto, negado como contienda de carácter político, y confirmado como lucha entre dos civilizaciones*¹⁰²⁹. ». L'article 2 du décret de loi de succession du chef de l'État, paru au journal officiel du 9 juin 1947 déclare : « *La Jefatura del Estado corresponde al Caudillo de España y de la Cruzada, Generalísimo de Los Ejércitos don Francisco Franco de Bahamonde.* »

¹⁰³⁰ Soulignons que l'on parle en effet du règne de Franco. Le CNRTL nous rappelle la signification du mot : Règne – CNRTL donne deux acceptions relatives au verbe régner et correspondant à l'exercice d'un pouvoir.

A. – [Corresp. à *régner*] 1. *Domaine pol.* a) Action, fait pour un monarque, une dynastie de régner.

b) *P. méton.* Manière de régner ; durée pendant laquelle un monarque, une dynastie règne ; période historique correspondante.

consacré comme un monarque qu'il n'est pas davantage. Plus encore, le général Franco à la tête de l'État totalitaire espagnol simule une re-création monarchique en désignant l'héritier légitime des Bourbons comme son successeur. Il fait ainsi d'un prince de sang un futur « *roi de paille* » sous la f  rule « *d'un chancelier de fer* », pour reprendre l'expression de Max Gallo¹⁰³¹. Rafael Rodríguez Tranche, historien des médias audiovisuels, Vicente Sánchez-Biosca, professeur d'histoire du cinéma et Giuliana di Febo, historienne spécialisée en culture hispanique, nous avaient déjà familiarisé avec l'aspect légendaire et mythique d'un régime structuré comme une liturgie. Le règne de Franco fut en cela puissamment aidé par les institutions aussi souveraines que la propre monarchie espagnole, le Saint-Si  ge et l'  glise espagnole, lesquels participèrent pleinement à construire un régime de contrefaçon fondé sur le simulacre. Alphonse XIII, roi démissionnaire en exil, demanda lui-même à Franco au lendemain de sa victoire de s'attribuer la Croix de l'ordre de Saint-Ferdinand, la plus haute décoration de la monarchie. Ainsi fut fait le 19 mai 1939 ; le général Varela accrocha la Croix de Saint-Ferdinand, prérogative royale, au revers de l'uniforme du généralissime lors du *Gran desfile de la victoria*, à Madrid. Par l'  glise et à l'  glise Santa Bárbara de Madrid, le lendemain 20 mai 1939, Franco recevait une consécration selon la pompe et le rituel qui entouraient jadis l'investiture du roi comme chevalier¹⁰³². Monarchie et   glise conf  r  rent ainsi au chef d'état d'une dictature le brillant de la légitimité de droit divin. Désormais représentant de deux royaumes, le terrestre et le divin, Franco concentrait en sa personne une nouvelle monarchie tout comme il devenait le héros d'une geste messianique et biblique¹⁰³³.

¹⁰³¹ GALLO, Max - *Histoire de l'Espagne franquiste, tome 2 de 1951 à aujourd'hui* – Op. Cit. p. 436, 437.

Le 20 septembre 1967, l'amiral Carrero Blanco est nommé à la vice-présidence du gouvernement. Le 22 juillet 1969, le général Franco désigne le Prince Juan Carlos de Borbón comme son successeur à la tête de l'état devant les Cort  s convoquées. Max Gallo rappelle que « *la monarchie qui s'installe est une monarchie franquiste instaurée et non restaurée, propre à satisfaire ceux qui solidaires du régime veulent le continuer au-delà de la mort du Caudillo. « Je désire vous rafraîchir la mémoire, poursuit le général Franco, la monarchie que nous avons établie avec l'approbation de la nation, ne doit rien au passé ; elle est née ce 18 juillet 1936 qui constitue un fait historique transcendantal n'admettant ni les pactes, ni les conditions.* », p. 444.

¹⁰³² BACHOUD, Andrée – *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* – Op. Cit. p. 188, 189. L'auteur rappelle par ailleurs que Pie XII avant sa victoire avait béni le général Franco et désigné l'Espagne comme « *la nation choisie par Dieu comme principal instrument de l'évangélisation du Nouveau Monde et rempart inébranlable de la foi catholique* » et que le 20 mai 1939,    l'  glise Sant Barbara, le cardinal Gom   présenta le Caudillo comme « *l'instrument providentiel de Dieu sur la Patrie.* »

¹⁰³³ Loin d'être un bricolage ou un collage, les contours du pouvoir franquiste recomposent une théocratie qui puise aux sources de la conversion de l'Empire romain au christianisme. L'empereur est le pontife suprême. On rappellera qu'à partir d'Auguste, l'empereur réunit le pouvoir politique et le pouvoir religieux. La référence impériale romaine dans la scénographie franquiste n'est pas un collage, elle garantit le croisement de la juridiction terrestre et la juridiction divine dans lequel la religion prend une amplitude impériale multiséculaire. Ce croisement investit le général Franco d'une position de domination de l'histoire. Notons également que l'ensemble de ce montage met en application les leçons d'histoire de Jules César pour la postérité, dont Christian-George Schwentzel décline les clés qui assurent au dictateur contemporain un pouvoir absolu. S'inspirant sans nul doute des lignes de contour de Jules César, le profil du Caudillo s'enfle de la dimension impériale. Comme Jules César,

La production de tels faux, validés par les plus hautes instances monarchiques et religieuses nationales et internationales, permettait au général Franco d'ancrer la fiction politique du régime à la croisée de deux royaumes. Les deux royaumes fusionnaient et, comme l'écrit Michel de Certeau à propos de l'antique forme de crédibilité politique : « *Tout s'est passé comme si, le religieux cessant d'être un pouvoir autonome (...) le politique redevenait religieux*¹⁰³⁴. » De fait, en Espagne le religieux a donné corps à un régime qui a dédoublé le récit biblique et messianique dont il a usurpé une nouvelle fois tous les signes. Patrick Boucheron¹⁰³⁵ rappelle ce que furent ces signes essentiels que nous retrouvons dans la scénographie franquiste. Pour imposer une nouvelle ère, explique l'historien, il est nécessaire de faire date à partir d'un événement dont le récit s'inscrira dans un lieu. À partir de ce principe, l'espace du récit s'organise pour que les pèlerins puissent s'en souvenir, revenir, commémorer, marcher dans les traces d'une absence. « *Toute date de fondation depuis Rome* – précise Patrick

le général Franco est d'abord homme de guerre, la guerre lui est un tremplin politique et il met à mort ses ennemis sur la place publique tout au long de son pouvoir et sans hésitation. Il est un homme providentiel, qui revendique un langage simple, compréhensible par tous. Instrument du peuple et de sa volonté, il prône un retour aux valeurs antérieures perdues. Il organise les calendriers et les spectacles (le cirque pour César, les corridas et le football pour Franco). Il est favorable à un retour de la monarchie populaire (le référendum de la loi organique de 1947), antérieure à la république qu'il combat sans répit, poursuivant ses ennemis jusque dans leur ombre. La religion, celle du peuple, lui donne son aura charismatique, elle est un instrument politique qui assure son emprise identitaire. S'inspirant de la sainteté monarchique il détient un éclat du divin. Il est le fils du Ciel qui soit est missionné par Dieu (Franco), soit quitte la terre alors que son âme rejoint l'Olympe, suivie d'une longue traînée de comète (César). Cette réflexion s'inspire des dix leçons de Jules César, analysées dans le récent ouvrage de Christian-Georges SCHWENTZEL - *Manuel du parfait dictateur : Jules César et les « hommes forts » du XXI^e siècle* - Paris, Vendémiaire, 2021.

¹⁰³⁴ GOMÁ Y TOMÁS, Isidro – *Pastorales de la Guerra de España* – Madrid, Ediciones Rialp, S.A, 1955.

Les quelques extraits des lettres pastorales de 1936 à 1939, écrites par le cardinal Isidro Gomá y Tomás, archevêque de Tolède et Primat d'Espagne, témoignent de cette nature et ampleur du religieux infusées au politique. Lien indéfectible de l'un à l'autre revendiqué par Santiago Galindo Herrero dans les préliminaires du livre, il rend hommage au cardinal « *cuyos escritos aún pueden descifrar ante los ojos de las nuevas generaciones la verdad de que la lucha de que han oído hablar no tuvo móviles partidistas, bastardos o de clase, ni siquiera explícitamente políticos, sino que fue un alzamiento del pueblo español, en unión del Ejército, primordialmente para defensa de la religión, de la Patria, unidas.* », p. 40.

Pour l'Espagne nationaliste, le cardinal décline un programme très clair : « *A la intención y a la acción de los « Sin Dios », debemos responder metiendo Dios y sus cosas en todo, como nuestros mayores lo hicieron : en las leyes, en la casa, en las instituciones, en la inteligencia, en el corazón, en la vida privada y pública. En todo y todos, sin que haya nadie que pueda esconderse del calor y de la luz de Dios (...) Pero nuestro Dios no es Buda, ni el de los teístas. Es Jesucristo, el Dios de la Cruz, en cuyo nombre se han consumado todas las gestas de nuestra historia gloriosa. Es Jesucristo que tiene su prolongación histórica y redentora en la Iglesia. Esposa divina que le salió del costado. Y no cualquier Iglesia, protestante o cismática, sino la Iglesia Católica, que tiene su cabeza en el Papa de Roma. (...) Por esto la gran lucha moderna, de la que la guerra de España es un terrible episodio, se ha concretado en estas palabras: Roma o Moscú, Dios o sin Dios.* » IBID. p. 137, 138 – Le même cardinal rappelle le destin particulier de l'Espagne : « *Dios nos ha dado evidentes pruebas de que está con nosotros (...) Pero es además, que España tiene un destino providencial en esta vieja Europa ; y estará de Dios que no se frustren sus designios. Los grandes rotativos del mundo han dicho poco ha que España desempeña un papel providencial en nuestros días: el de salvar la civilización cristiana de la acción destructora y antisocial del marxismo.* » IBID. p.141, 142.

¹⁰³⁵ BOUCHERON, Patrick – *Quand l'histoire faite date – 33, Crucifixion de Jésus, la colonisation du temps* – Réalisation, Denis Van Waerebeke – ARTE Éditions, 2017.

Boucheron – *est aussi une manière de localiser un récit, de dire que cela a eu lieu ici et que, depuis, cela continue.* » Pour le christianisme, ce fut la crucifixion du Christ et la cité capitale fut Jérusalem. Pour le franquisme, ce sera la victoire de la Croisade du général Franco et Madrid incarnera le lieu du récit. Voilà qui expliquerait l'exultation de Serrano Suñer, lors de l'annonce de la victoire :

*Porque quisimos la victoria o la muerte, hemos logrado la primera, y Madrid, proclamado tumba del fascismo por la estúpida fanfarronería de unos charlatanes, ese será para nosotros todos, tierra sagrada: porque es como un templo que cobija las cenizas de nuestros mártires. Ciudad gloriosa de fascistas gloriosos en que la Historia escribirá un epitafio de áurea leyenda.*¹⁰³⁶

La conquête de Madrid prend des allures martiales et chevaleresques qui suivent une scénographie mythique ; l'espace urbain entre de plain-pied dans la légende : « *La entrada del general Franco en Madrid seguirá el ritual observado cuando Alfonso VI, acompañado por el Cid, tomó Toledo en la Edad Media*¹⁰³⁷. » Madrid devient l'objet capital du récit d'une rédemption qui, grâce à la trajectoire messianique du Caudillo, cesse d'être la cité maudite de Babylone, pécheresse et perversie, pour se transformer en Jérusalem céleste, sous le doigt de Dieu et sous la plume des écrivains phalangistes dont Fernando Castillo retrace admirablement les thèmes¹⁰³⁸.

Dès lors, l'événement qui fait retour avec *Las chicas de la Cruz Roja* serait une forme de joyeux pèlerinage cinématographique sur les traces de l'absent. Symptôme d'un moment originel fondateur, qui s'est tenu sous le haut commandement du vainqueur, l'incessant parcours en tous sens dans les mêmes et exclusives artères urbaines des infatigables quatre jeunes filles du film de Rafael J. Salvia en 1958, célèbre, commémore, dit et redit un commencement qui apparaît ici dans l'ampleur d'un recommencement, de la refondation constante du récit dont Madrid est et demeure l'objet capital. Avec vingt ans d'écart, si l'aimantation continue de fonctionner, c'est que le retour semble imparable et les personnages sont magnétisés par les lieux. Ils sont mus par la force et la logique d'un événement qui pousse à y revenir encore et encore, toujours ramené à son point d'origine. Un événement qui gouverne la capitale et son image. La scénographie du messianisme commande que l'on marche sans

¹⁰³⁶ SERRANO SUÑER, R. « Anuncio de la victoria, 1939 », In DI FEBO, Giuliana – *Rito de guerra y de victoria en la España franquista* - Valencia, PUV Universitat de València, 2012, p. 102.

¹⁰³⁷ Cité in PRESTON, P. – Franco « Caudillo de España » - Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998, p. 411. In DI FEBO, Giuliana – *Rito de guerra y de victoria en la España franquista* – Op. Cit. p. 105.

¹⁰³⁸ CASTILLO CÁCERES, Fernando - *Los años de Madridgrado* – Madrid, Edición Fórcola, 2016. Cap. V. *La redención de Madrid*, p. 155, 188 et Cap. VI. *Madrid-Babilonia: la ciudad odiada*, p. 189, 240.

cesse dans les traces de l'envoyé divin, sur terre comme sous le ciel de la capitale. Car le régime messianique du général Franco s'est d'abord écrit au ciel et, de ce point de vue, *Vuelve San Valentín* fonctionnerait également comme le symptôme d'un régime dont la capitale, Madrid, s'affirme comme un dessein du divin¹⁰³⁹. Saint Pierre ordonne à saint Valentin de redescendre sur terre y rétablir la concorde. La scène qui se présente comme une reprise du dispositif de la *Apariencia*, empruntée au Siècle d'Or¹⁰⁴⁰, compose une frontière intangible entre un générique où la guerre hurle dans de nombreuses parties du monde et le havre de paix que représente Madrid qui s'ouvre sous les nuées et l'index célestes. L'aspect liturgique analysé dans le cadencement des actualités du No-Do par Rafael Tranche et Vicente Sánchez-Biosca¹⁰⁴¹ est également un principe actif dans cette comédie à l'eau de rose.

Enfin, encore une fois, la plume de Michel de Certeau nous éclaire : « *La fabrication de simulacres fournit ainsi le moyen de produire des croyants et donc des pratiquants*¹⁰⁴². » En effet, il s'agit bien, ici comme au cinéma, de « faire marcher » les gens.

« Faire marcher » les gens, comme au cinéma

a. « *El Gran desfile de la victoria* », le premier des péplums

Le chevalier de la croisade avançait muni d'un glaive, déployant une armée puissante et invincible, tandis que le faux monarque étoffé d'un faux royaume présentait l'avantage de dédoubler les royaumes. En somme le régime se construisait avant l'heure comme un péplum dont l'Espagne fut la terre d'élection avec la Runaway production hollywoodienne, puis l'empire Bronston¹⁰⁴³, durant les années cinquante. Le *Gran desfile de la victoria* déroule en effet tous les composés du péplum : tourné en extérieur – la capitale elle-même – dans un décorum colossal et spectaculaire, romain et médiéval, la superproduction du 19 mai 1939 se

¹⁰³⁹ Pour le détail de la présentation et de l'analyse détaillées des deux films et des matrices franquistes qui les structurent, voir Partie III, chapitre 8- I- *Les chicas de la Cruz Roja*, une capitale à marche forcée et un détournement d'image, et chapitre 8- II – *Vuelve San Valentín*, Madrid est la capitale du ciel.

¹⁰⁴⁰ Rappelons brièvement que la *Apariencia* est un dispositif scénique et technique qui par un système de voilement et dévoilement permettait de faire apparaître sur une scène de théâtre, de manière brève, une autre scène, en hauteur la plupart du temps ou se présentait soit le divin, soit le roi.

¹⁰⁴¹ TRANCHE, Rafael ; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – *NO-DO, el tiempo y la memoria* – Op. Cit. p. 530.

¹⁰⁴² *IBID.* p.167, 168.

¹⁰⁴³ DE CERTEAU, Michel – *L'invention du quotidien. Tome I, L'art de faire* - Op. Cit. p. 271.

¹⁰⁴⁴ Pour la présentation et l'analyse détaillée de la Runaway Production hollywoodienne en Espagne et l'empire Bronston en Espagne dans les années cinquante, voir Partie I, conclusion.

centre sur un héros singulier et légendaire, saluant seul du haut d'un gigantesque arc de triomphe en carton-pâte les milliers de soldats traversant et quadrillant l'écran en tous sens, cinq heures durant.

Cette appétence du régime et du général Franco pour le cinéma¹⁰⁴⁴ et les péplums en particulier se renouvelle pleinement lors des tournages des grands péplums de Samuel Bronston sur le sol espagnol. Le régime qui se plie alors aux exigences du décorum grandiose met à la disposition des producteurs américains deux des plus forts symboles des institutions de l'Espagne : l'armée et le trône d'Espagne, ainsi que le salon d'apparat du Palais Royal. À plusieurs reprises, plus de 3500 soldats espagnols furent quasiment « prêts » pour se déguiser en figurants légionnaires de l'Empire romain¹⁰⁴⁵, puis en figurants soldats des armées d'Alexandre le Grand¹⁰⁴⁶, et enfin en figurants d'esclaves pour les besoins de *Spartacus*. Quant au trône d'Espagne, il accueillit la grande impératrice Catherine de Russie, interprétée par Bette Davis dans le film *John Paul John*¹⁰⁴⁷. L'armée – élément garant de la souveraineté de l'État – et les symboles et espaces de l'histoire impériale de l'Espagne, au fondement de quelques siècles de l'histoire institutionnelle du pays, devenaient ici du pur cinéma.

« *La réalité propose, l'imaginaire dispose* », écrit Pierre Nora à propos de « l'événement monstre ». Et si, en effet, troquer la pompe et la souveraineté d'un État pour l'aura d'une production hollywoodienne grandiloquente fit scandale¹⁰⁴⁸, c'est que le régime de Franco participait à un processus inédit et de grande amplitude. Les plus hautes instances de l'État moulinaient dorénavant les symboles institutionnels de la nation comme décors de fiction pour les superproductions hollywoodiennes. Sous le coup de boutoir d'Hollywood, l'histoire et l'actualité, qui relèvent l'une comme l'autre du registre du réel qui a existé, basculaient dans

¹⁰⁴⁴ Héros de son propre péplum avant l'heure, Franco est aussi un personnage de cinéma. Après qu'il s'est prétendu homme de lettres, son autobiographie signée d'un pseudonyme inspira le grand réalisateur espagnol José Luis Saénz de Heredia, qui en fit le héros de *Raza*, épopée chevaleresque et militaro-religieuse de la croisade nationaliste, film inauguré en 1942.

¹⁰⁴⁵ *The fall of the Roman Empire – La Chute de l'Empire Romain* (1964), d'Anthony Mann.

¹⁰⁴⁶ *Alexander the Great – Alexandre la Grand*, (1956), de Robert Rossen.

¹⁰⁴⁷ *John Paul John – John Paul Jones* (1959), de John Farrow, traitant de la vie romancée du héros avec l'impératrice Catherine de Russie.

¹⁰⁴⁸ Extrait de la réaction de l'opposition en exil : « *No le ha bastado a Franco vender trozos del suelo español para instalar bases militares extranjeras : ha tenido que llegar por añadidura al sonrojante extremo de alquilar el Ejército mismo para hacer películas. Y claro está que eso lo habrá hecho el Generalísimo en su calidad de militar español, en nombre del patriotismo y por el honor del Ejército español.* » in «Ocasión: se alquila Ejército », *El Socialista*, 29/X/1959. Adjunto a Gabinete diplomático (MAE) al Jefe del Estado, Madrid, 3/XI/1959.FFF, legajo 23197 – In AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia. ISBN : 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008, p. 425.

l'univers de la fiction. Par le traitement que les péplums lui réservaient, l'histoire cessait ainsi d'être un référent du réel, un temps passé qui a eu lieu. Elle devenait légende, récit d'aventures. Elle s'ouvrait comme autant de chapitres d'un vaste espace fictionnel destiné à divertir les imaginaires. Cette manière américaine de traiter le réel de l'histoire a coïncidé avec la préoccupation franquiste de faire taire l'histoire, comme nous l'avons évoqué plus haut. Elle a concordé également avec un régime qui s'est construit sur le simulacre et s'est structuré lui aussi comme une fiction politique, mais dont les effets ont été très réels. Au même moment, à la ville, dans les quartiers chics de Madrid, l'actualité de la vie culturelle, essentiellement cinématographique, produisait de son côté une série de fictions qui saturaient de rêves le tissu urbain.

La réflexion de Pierre Nora déjà évoquée (« *La réalité propose, l'imaginaire dispose* ») nous conduit à ce point de jonction entre le régime franquiste et le système hollywoodien, où l'un et l'autre ont convergé vers une inversion de paradigmes pour le moins vertigineuse : le point de jonction où le voir devenait le croire. Le basculement est magnifiquement exprimé par Michel de Certeau, qui écrit à propos des récits médiatiques qui instituent le réel :

Ces récits ont le double et étrange pouvoir de muer le voir en un croire et de fabriquer du réel avec des semblants. Double renversement. D'une part la modernité, jadis née d'une volonté observatrice qui luttait contre la crédulité et se fondait sur un contrat entre la vue et le réel, transforme désormais ce rapport et donne à voir précisément ce qu'il faut croire. La fiction définit le champ, le statut et les objets de la vision. Certes hier il y avait de la fiction, mais en des lieux circonscrits, esthétiques et théâtraux : la fiction s'y indiquait elle-même (...) L'étrange collusion entre le croire et la question du réel se joue désormais dans l'élément du vu (...) Le « simulacre » contemporain, c'est en somme la localisation dernière du croire dans le voir, c'est le vu identifié à ce qui doit être cru¹⁰⁴⁹.

Madrid, capitale écrin de la fiction franquiste et de la production cinématographique hollywoodienne, devenue ville américaine dans les films du corpus, mettait en scène et donnait à voir ce en quoi il fallait désormais croire.

b. Vertigo, la copie de la copie fait basculer les imaginaires

Enfin, cette année-là, en 1958, le Festival de San Sebastián déroule le tapis rouge à des réalisateurs et acteurs américains de très grand talent. Entre autres personnalités de prestige, Alfred Hitchcock y fut reçu pour inaugurer son dernier film : *Vertigo - Sueurs froides*, visionné

¹⁰⁴⁹ DE CERTEAU, Michel – *L'invention du quotidien. Tome I, L'art de faire* - Op. Cit. p. 272 273.

par la plus haute hiérarchie franquiste, en présence de l'épouse du général Franco. *Vertigo* reçut la Coquille d'argent, second prix du festival¹⁰⁵⁰. Heureuse coïncidence du calendrier cinématographique : à l'instar de la fiction franquiste, le film *Vertigo* donnait lui aussi à voir ce en quoi il fallait croire, dévoilant de surcroît tout l'enjeu de l'inversion des paradigmes et la fonction du simulacre.

Vertigo présente ceci d'intéressant pour notre propos, qu'il est le film qui met en scène une production vertigineuse de doubles, de sosies et de simulacres, au terme desquels chacun des personnages et jusqu'aux spectateurs se sentent perdus. La coïncidence avec la question de la contrefaçon est heureuse, car pour qui veut bien lire la trame narrative et la rhétorique formelle jusqu'au bout, ce chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock élucide l'enjeu crucial de la production en chaîne de doubles et de simulacres : il s'agit ni plus ni moins d'oublier l'original car l'original est un cadavre.

Rappelons l'histoire : Scottie, ancien policier, est démis de ses fonctions à la suite de ses vertiges lors de la poursuite d'un malfrat, qui ont causé la mort d'un policier venu le secourir. Galvin Ester, ancien camarade de collège, lui demande alors de suivre son épouse – Madeleine – dont l'étrange comportement lui fait dire qu'elle est possédée par la personnalité de son arrière-grand-mère, Carlotta. Au cours de nombreuses filatures de cette très belle femme, Scottie en tombe amoureux, tente de la sauver de ses absences mentales et pris à nouveau de vertige lors d'une tentative de suicide de Madeleine, finira par se persuader qu'il a été incapable

¹⁰⁵⁰ En 1958, sous l'égide d'Éric Johnston - ex Président de la Chambre de Commerce des États-Unis, puis premier président de la *Motion Picture Export Association (MPEA)*, puissante association regroupant les huit majors hollywoodiennes, enfin nommé en 1958 conseiller à la Maison Blanche pour la gestion de l'aide économique de l'ICA et membre d'une commission spéciale du FMI pour l'aide aux pays en voie de développement - la participation de vedettes américaines et de réalisateurs de haute volée au Festival de cinéma de San Sebastián marqua l'ouverture de nouveaux accords cinématographiques entre l'Espagne et la MPEA après trois ans de relations gelées. Le cinéma était de nouveau au rendez-vous de l'intégration de l'Espagne dans les grands organismes internationaux, tels que l'OECE, le FIMI et la BIRD. Pablo León Aguinaga détaille : « Kirk Douglas y el británico Alfred Hightcock presentaron dos de las mejores películas de la década : "Vikings" (Bryna/Curtleight/United Artists, 1958) y "Vertigo" (Hitchcock/Paramount, 1958). EL realizador Anthony Mann formó parte del jurado. El propio Embajador de Estados Unidos y su mujer acudieron al evento para respaldar el nuevo curso de las relaciones cinematográficas y dar más realce al Festival. Quizás en premio al despliegue de la MPEA, James Stewart y Kirk Douglas compartieron el Premio Zulueta al Mejor Intérprete masculino, mientras que "Vertigo" se llevó la Concha de Plata a la mejor película» in AGUINAGA, Pablo-León- *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia. ISBN : 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008, p. 414.

de l'empêcher de se jeter du haut d'un clocher. Il s'agit là d'une macabre mise en scène au cours de laquelle une jeune femme payée pour jouer ce rôle a feint le suicide de manière à maquiller le meurtre de l'épouse, commis par son propre mari, Galvin Ester. Quelque temps plus tard, à peine remis de sa dépression, Scottie croise Judy qui ressemble trait pour trait à Madeleine mais n'en possède ni l'allure, ni l'élégance, ni les couleurs. Il s'obstine alors à ce qu'elle devienne la Madeleine qu'il n'a pu sauver. Ce n'est qu'à la fin du film qu'il découvre la supercherie. Judy a été payée par son ancien camarade pour interpréter le rôle de Madeleine et le tromper, afin que le meurtrier puisse enfin enterrer le cadavre préliminaire et travestir le crime. Scottie a été joué dans tous les sens du terme : il a pleinement cru à ce qu'il voyait, et en effet, Hitchcock donne à voir à l'écran tout ce en quoi il faut croire.

La puissance de la fiction est ici d'autant plus vertigineuse que comme souvent, Hitchcock donne toutes les clés de l'intrigue aux spectateurs, faisant de nous les témoins de l'imposture et d'un crime que nous connaissons mais sur lequel nous ne nous arrêtons pas. Si chacun comprend bien que Madeleine n'est pas Madeleine mais seulement un rôle superbement interprété par Judy, et que son rôle a aussi consisté à se substituer à une morte, pour autant personne ne se demande où se trouve Galvin Ester, ni si le crime sera dénoncé et jugé. Tel n'est pas le sujet ou plus exactement toute la fiction-simulacre a été conçue pour occulter ce réel et nous en détourner.

Vertigo raconte l'histoire de la copie de la copie : « Judy sera la copie de Madeleine qui était la copie de Carlotta et qui est le double d'une autre femme absente et assassinée¹⁰⁵¹. » Pour Laurent Van Eydn : « *Il n'y a pas de Madeleine originale. Le seul original est à l'état de cadavre, de ce corps absent de l'épouse assassinée*¹⁰⁵². » Les vertiges successifs du film tiennent en effet à ces deux éléments. D'une part, le film est construit sur l'obsession de l'original dont l'absence constitue la part manquante du récit comme de l'image. D'autre part, le second élément tient au fait que la fiction oblitère totalement le meurtre initial qui la rend

¹⁰⁵¹ VAN EYDN, Laurent – *Vertige de l'image, l'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock* – Paris, PUF, 2011.
FRANCE CULTURE – Les Chemins de la philosophie, par Adèle Van Reeth reçoit Laurent Van Eydn - professeur de philosophie à l'Université Saint-Louis - Bruxelles, et directeur du Centre Prospéro. Langage, image et connaissance - pour présenter son ouvrage et décortiquer le vertige de *Vertigo* – *Sueurs froides* in « Philosophe avec Hitchcock – Épisode 2 : Sueurs froides », le 28.02.2018.

En ligne :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophe-avec-hitchcock-24-sueurs-froides>

¹⁰⁵² *IBID.*

pourtant possible. En effet, personne ne semble réellement mesurer qu'il y a eu crime, ni Madeleine qui a rempli son contrat, ni Scottie qui en découvrant l'imposture ne saisit pas qu'il a été joué d'abord par son ami meurtrier, ni Judy qui lorsqu'elle est sur le point de tomber reste focalisée sur son obsession d'être aimée, ni même le spectateur, médusé par la supercherie, mais nullement troublé par le crime.

En l'occurrence, le cadavre original attendait sa sépulture et au moment où Hitchcock nous dévoile l'intrigue, il fait de nous des témoins complices. Tout le simulacre aura consisté à camoufler le meurtre et à donner une sépulture au cadavre de l'épouse assassinée. Mieux encore, dans la mesure où personne ne s'inquiète du crime, le simulacre a été la sépulture. Si la fiction résiste si bien à la réalité du meurtre, c'est qu'une fois le simulacre dévoilé, elle nous rive à l'imaginaire. Pour Scottie, il s'agit de son obsession de retrouver une femme qui n'a jamais existé ; pour Judy, celle d'être aimée pour elle-même par un homme qu'elle a si magnifiquement dupé sur son identité ; pour le spectateur, celle de croire en l'amour absolu. L'impasse est totale. La situation suppose un impossible retour au réel tant la contrefaçon a comblé les imaginaires. Doubles et simulacres sont d'une efficacité remarquable. Grâce à eux, le réel est l'action dont nous nous rendons complices et, comme le criminel, ce dont nous nous détournons avec une parfaite aisance.

De la même manière, toute la contrefaçon de la fiction politique du franquisme, fabrique en série de doubles et de simulacres, a consisté à faire oublier le crime politique d'un régime fondé sur la mort, d'une Espagne qui en a tué une autre, et des cadavres empilés qui eux aussi attendaient une sépulture tandis que d'autres étaient exhumés pour être ré-enterrés ailleurs. En 1959, à la fin des années cinquante et alors que l'Espagne intègre les grandes institutions internationales, qu'elle rejoint le modèle capitalistique du libre-échange et de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité économique, la mort en qualité de programme fondamental et initial du régime fait retour de manière spectaculaire dans le pays. Des centaines de milliers de cadavres rejoignent le gigantesque ossuaire du Valle de los Caídos. L'année où le président Eisenhower se rend à Madrid pour saluer le général Franco est également l'année de l'inauguration du Valle de los Caídos. L'anniversaire des 20 ans de paix du régime se célèbre sous le signe de la mort.

L'immense ossuaire se constitue et Max Gallo écrit :

Printemps 1959, vingtième anniversaire de la guerre civile, anniversaire sous le signe de la mort comme si l'Espagne officielle était fascinée par ces milliers de cadavres, comme si elle voulait aussi rappeler quel prix elle a été prête à exiger et à payer pour conquérir l'Espagne et permettre le triomphe de la Croisade. Cérémonies qui dressent devant l'Espagne le squelette de la guerre civile. Le journaliste de Blanco y Negro écrit encore : « des camions, des automobiles, des fourgons, des ambulances apparaissent sans interruption devant les portes de la basilique. Ils apportent les os des Espagnols¹⁰⁵³...

La mort donne un dernier spectacle avant d'effondrer la fiction

Nous l'avons vu avec *Vertigo - Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock, la fiction ne s'altère pas avec la seule présence de la mort. Prendre la mesure de la nature de l'image, du double et de sa représentation est une chose, parvenir à cet original manquant qu'est le cadavre constitue une nouvelle étape.

Malgré une présence signifiée à l'écran, le cadavre lui-même ne refait pas surface dans le film de Hitchcock¹⁰⁵⁴, mais il réapparaît dans la saga franquiste finale.

Nous retiendrons trois images à la une de la presse, légendées de manière éloquente, relatives au décès du Caudillo. La première est espagnole, avec un titre de presse très favorable au franquisme, elle dénote l'adhésion totale à la fiction politique. La seconde, française, révèle l'intelligente impertinence française capable de faire un arrêt sur image et de capter la césure incontournable qui se produit avec la mort de Franco. Si les deux premières images sont très institutionnelles, la troisième présente l'intérêt de placer sur le devant de la scène publique et politique le presque cadavre de Franco, quelques jours avant son décès, et participe à l'effondrement de la fiction franquiste.

¹⁰⁵³ GALLO, Max - *Histoire de l'Espagne franquiste, tome 2 de 1951 à aujourd'hui – Op. Cit.* p. 322, 323. L'auteur mesure la volonté de puissance délirante du général Franco de prétendre assurer un empire sur l'au-delà, tout en agissant au vu de tous sa maîtrise sur le devenir et les lieux de sépulture des morts dont les os des vainqueurs sont empilés avec ceux des vaincus.

¹⁰⁵⁴ Le corps de l'épouse de Galvin Ester surgit très rapidement dans la remémoration de la scène par Judy qui réalise l'ampleur de la supercherie à laquelle elle a activement participé. Il apparaît en haut du clocher dans la mise en scène supposée du suicide de Madeleine, talonnée par Scottie pris de vertige, et la substitution des corps : Madeleine est retenue par Galvin Ester qui envoie à sa place le corps déjà mort de son épouse s'écraser sur les toitures en contrebas.

a. *La presse franquiste célèbre la mort d'un régent de royaume*

A.B.C clame « *Vivo en la historia*¹⁰⁵⁵ », qui se traduit de deux manières : soit descriptive « *vivant dans l'histoire* », auquel cas c'est la voix d'un narrateur extérieur qui acclame, soit déclarative et c'est alors la voix de Franco que l'on fait résonner, « *Je vis à travers l'histoire* ».

b. *En France, Paris Match titre : « Le caudillo est mort, vive le Roi ».*

Reprenant la construction grammaticale du fameux « Le roi est mort, vive le roi ! », le titre de Paris Match est ici un trait d'esprit qui exprime de manière cinglante et enlevée toute la vaine supercherie du régime. Il suffit de remplacer le roi par le caudillo, titre militaire de Franco, pour séparer définitivement le statut institutionnel du défunt d'un côté, d'avec le seul et véritable héritier du trône d'Espagne de l'autre.

c. *Le seul corps final de Franco, un cadavre*

Enfin, neuf ans plus tard, le magazine *La Revista* exhume en une la réalité physiologique du corps de Franco annonçant déjà le cadavre, intubé quelques jours avant sa mort, de manière à maintenir artificiellement le régime. La violence de cette exhumation par l'image tient à un réel qui fait ici retour. La fiction s'effondre en une sorte d'autopsie posthume dévoilant toute la supercherie : image cruelle d'un cadavre, indice du seul et unique corps de Franco presque mort qui ne peut en aucun cas, lors de son décès, prétendre à l'acclamation qui sied au monarque : « *Le roi est mort, vive le roi* ». Ni roi, ni régent, le général Franco n'a disposé ni de son vivant ni dans sa mort des deux corps du roi analysés par Ernst Kantorowicz qui seuls autorisent dans une même scansion de déplorer un roi défunt tout en se réjouissant de l'avènement du nouveau monarque. Le coffrage institutionnel britannique de la personne et de la charge royale, tel qu'il est construit par les historiens et théologiens du Moyen Âge et analysé par Ernst Kantorowicz,

¹⁰⁵⁵ Ce traitement que la une d'*ABC* réserve à l'histoire permet de mesurer l'écart irréductible qui existe entre l'histoire – qui appartient au registre de la réalité en ce qu'elle a eu lieu et quels qu'en soient les récits – et la fiction, en ce qu'elle n'a jamais eu lieu, quelle qu'en soit la vraisemblance. Dans la dimension historique dont le référent demeure le réel, l'acteur (celui qui joue un rôle politique) est aussi son personnage (le rôle interprété), ce qui n'est pas le cas dans le monde de la fiction, comme dans celui du simulacre et de la contrefaçon. La fiction et la contrefaçon appartiennent au seul domaine de l'imaginaire, d'un récit qui pour vraisemblable qu'il ait été n'a pas d'existence dans la réalité. Le simulacre consiste à prétendre que la fiction n'est pas une fiction.

Dans *Vertigo*, le drame de Scottie est de désirer coûte que coûte que l'actrice Judy qui l'a trompé redevienne son personnage, Madeleine. Dans la une d'*ABC*, le drame qui se joue est de prétendre que la fiction politique du franquisme n'était pas une fiction.

instaure une double nature du corps royal et un transfert de royaume par la lignée : le corps de celui qui advient prolonge dans l'héritage régalien le corps du monarque qui s'éteint. Le corps mortel du monarque qui s'éteint lègue à son héritier un royaume. L'historien allemand, naturalisé américain, écrit en 1957 :

Car le roi a en lui deux corps, c'est-à-dire un Corps naturel et un Corps politique. Son Corps naturel considéré en lui-même, est un corps mortel, sujet à toutes les infirmités qui surviennent par Nature ou par Accident (..) mais son Corps politique est un Corps qui ne peut être vu ni touché¹⁰⁵⁶, consistant en une société politique et en un gouvernement, et constitué pour la direction du peuple et la gestion du Bien public¹⁰⁵⁷.

La une de *La Revista* expose ici la mort nue du presque cadavre de Franco pourtant enterré en grande pompe. En exhumant l'image de ce presque cadavre neuf ans après le décès réel du général Franco, *La Revista* déterre en quelque sorte le cadavre de celui qui fut camouflé par la fabrique des simulacres et des doubles, et démonte toute la contrefaçon politique sur laquelle le régime a reposé pendant près de quarante ans. Ce corps ne s'ancre dans aucune lignée royale, pas plus qu'il n'est messianique et ne peut pas, à l'instar de celui du Christ, disparaître à l'issue de la déposition. Neuf ans plus tard, le presque cadavre est retrouvé, exposé et l'image de ce corps du général Franco témoigne que sa personne se réduit à un corps physiologique, qu'elle est nue dans la mort, dépouillée des doubles, contrefaçons dont elle fut enveloppée durant son règne¹⁰⁵⁸.

Comme si l'histoire pouvait finir en chansons

Ce traitement réservé au décès de Franco par la une d'*ABC* permet de mesurer l'écart irréductible entre l'histoire, qui appartient au registre de la réalité en ce qu'elle a eu lieu et ce quels qu'en soient les récits, et la fiction, en ce qu'elle n'a jamais eu lieu quelle qu'en soit la

¹⁰⁵⁷ KANTOROWICZ, Ernst - *Les deux corps du roi* - Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1989, p. 21 et 25, 26.

¹⁰⁵⁸ Voir également l'analyse de Nancy Berthier relative à une mini-série télévisée diffusée en 2008 de Roberto Bodegas, « 20-N. *Los últimos días de Franco* » laquelle, à travers la fiction, met en scène des images qui comblent le vide d'images qui entoura la mort du dictateur. « *La serie 20-N, con su plétora de detalles, aspira a colmar a su manera el vacío de la imagen ausente, en forma de recuperación retrospectiva de una realidad escamoteada.* », in - *La muerte de Franco en la pantalla*- Valencia Hipanoscopia Libros, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2020, p. 138.

Soulignons que les images de la mini-série de Roberto Bodegas s'inspirent directement des photos publiées par *La Revista*, neuf ans après la mort de Franco, en 1981.

vraisemblance. Dans la dimension historique dont le référent demeure le réel, l'acteur (celui qui joue un rôle politique) est aussi son personnage (le rôle interprété). Dans le monde de la fiction – roman, théâtre, cinéma – comme dans celui du simulacre et de la contrefaçon, il n'en est pas de même. La fiction et la contrefaçon appartiennent au seul domaine de l'imaginaire, l'imaginaire d'un récit produit qui, pour vraisemblable qu'il soit, n'a pas d'existence dans la réalité. Le simulacre consiste à prétendre que la fiction n'est pas une fiction. Si, dans le film *Vertigo*, le drame de Scottie est de s'obstiner à vouloir que l'actrice qui l'a trompé redevienne pleinement son personnage, la une du quotidien ABC joue une autre dramaturgie : celle de prétendre que la fiction politique du franquisme n'a pas été une fiction, mieux encore, qu'elle persiste au-delà du trépas et qu'il nous en coûtera une éternité.

L'exhumation de l'image du cadavre vivant de Franco possède la charge d'une réalité très violente propice à effondrer la contrefaçon sur laquelle le régime a tenu. Parallèlement, la récurrente diffusion des films du corpus qui traversent les décennies, charrie un imaginaire persistant, chevillé au franquisme et à sa capitale et que le grand public a continué de goûter jusque très récemment.

La fiction, un détournement du réel vers le bonheur

Si dans les trois comédies à l'eau de rose du corpus, la construction en trompe-l'œil avec son cortège de doubles et de copies n'a pas n'a pas pour enjeu de dissimuler directement un cadavre et un crime – si l'on omet les morts à Madrid entre 1936 et 1939 et les victimes de la répression politique par la suite - elle permet néanmoins d'organiser l'oubli et de détourner du réel. Sur un mode beaucoup plus léger voire guilleret, qui engage néanmoins l'image de la capitale espagnole en qualité d'espace du récit franquiste, elles sont toutes trois bâties sur l'importance de ce « *voir qui devient un croire* » évoqué par Michel de Certeau.

Un « croire » suffisamment puissant pour leur faire traverser les décennies, survoler la transition politique, échapper au feu des critiques des universitaires, des historiens et des cinéastes, perdurer et revenir s'imposer sans cesse à l'occasion d'un anniversaire, d'une remise de prix, d'un décès, et ce jusqu'en 2018, en dépit de toute la diversité culturelle cinématographique surgie dans la liberté politique retrouvée en Espagne.

Le cinéma de J. L. Dibildos et de Pedro Masó organise en effet l'oubli propice non seulement à la vie sociale mais surtout à la continuité de la dictature. Avec cet incomparable vernis de joie de vivre, ce pétillant si primesautier, leurs trois films parviendraient presque à faire oublier le régime franquiste lui-même. Avec talent, ces films ordonnent le principe de distraction, ils invitent à une forme d'évasion ingénue, qui entraîne les spectateurs dans le joyeux tourbillon de la faculté d'oubli. À l'instar des comédies américaines dont ils s'inspirent, qui oblitérent elles aussi la course à l'armement, l'existence, l'usage, les ravages de l'arme atomique, les lignes de fracture sur lesquelles le monde de l'après Seconde Guerre mondiale se construit, la militarisation industrielle du monde, les images des films du corpus font croire à une autre existence : celle de l'idole dont la force est de détourner du réel. Les belles jeunes femmes, copies des égéries américaines, s'élancent dès lors dans une ville elle-même très élancée, à la recherche de l'amour et toujours en chantant. Tout se décline en chansons. Dans les trois films du corpus, ces chansons légères et entêtantes composent la signature de cette félicité que contentent de petits riens et qui reviennent comme des ritournelles. L'oubli serait cette porte ouverte sur le bonheur en couplet, et ce cinéma une forme très contemporaine d'injonction rieuse et permanente à la félicité. Tous seront-ils pour autant heureux dans cette capitale qui fut aussi le tombeau de la guerre civile ? La question présente le mérite de prolonger la réflexion de Walter Benjamin¹⁰⁵⁹ qui s'interrogeait sur l'étendue du désastre que représente le fait de perdre une guerre¹⁰⁶⁰. Il se pourrait bien que ce désastre se voit prolongé d'une incapacité durable au bonheur, un bonheur interdit pour tous ceux qui cloués à leur mémoire souffrante devraient alors supporter de surcroît le bonheur pépian des vainqueurs, parcourant la cité radieuse transformée par José Luis Dibildos et Pedro Masó en un tombeau guilleret mais tombeau tout de même. Les trois films de ces deux producteurs si cinéphiles entonnent une nouvelle insouciance écrasant le réel de cette prétention des années cinquante qui voulait que tout, absolument tout puisse se finir en chansons.

Les propos très durs sur l'art tenus par Emmanuel Levinas au sortir de la Seconde Guerre mondiale s'ajustent pourtant fort précisément aux films de notre corpus :

Il (l'art) apporte l'irresponsabilité qui flatte comme la légèreté et la grâce. Il délivre. Faire ou goûter un roman et un tableau c'est ne plus avoir à concevoir, c'est renoncer à l'effort de la science, de la philosophie et de l'acte. Ne parlez pas, ne réfléchissez pas, admirez en silence et en paix, tels sont les conseils de la sagesse satisfaite devant le beau. On se venge de la

¹⁰⁶⁰ BENJAMIN, Walter - *Œuvre III, sur le concept d'histoire* - Éditions Gallimard, folio essais, 2000, Paris

méchanceté en produisant la caricature qui lui enlève sa réalité sans l'anéantir. On conjure les mauvaises puissances en remplissant le monde d'idoles qui ont des bouches mais qui ne parlent plus, comme si le ridicule tuait, comme si par les chansons tout pouvait réellement finir¹⁰⁶¹.

Pour le philosophe, un seul chemin permet d'échapper à ce détournement du réel : la critique¹⁰⁶². Puisse le travail de la présente thèse avoir contribué à creuser encore un peu le chemin du dialogue dans ce sens.

¹⁰⁶¹ LEVINAS, Emmanuel - « La Réalité et son ombre » - in *Les Imprévus de l'histoire*, avec une préface de Pierre Hayat, Montpellier, Édition Fata Morgana, 1994, p. 125.

Le texte de l'article est publié pour la première fois en 1948.

¹⁰⁶² *IBID.* p. 124, 127.

Très circonspect quant à la fonction de la critique au début de son article, elle redoublerait une œuvre incapable de se suffire à elle-même, le philosophe en vient à dire à la fin de son article qu'elle est essentielle dans la perspective de la relation à autrui et d'un dialogue.

BIBLIOGRAPHIE

I. HISTOIRE

ACENÑA, Pablo Martín - *Finanzas y expolio en tiempos de guerra* - Barcelona, editorial RBA, 2012.

ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio, «Las recaudaciones de naturaleza fiscal en los primeros años del Franquismo», In *Cuadernos de historia del derecho*, ISSN 1133-7613, N° 14, 2007, p. 27-116.

En ligne: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2526549>

ALPHONSO XIII - *Mis conversaciones privadas con Franco* – Barcelona, Planeta, 1976.

AUTRAN, Jean-Marie - *Truman, « faith-based » diplomatie et ambiguïtés du Plan Marshall : cas de la France de l'après-guerre* - Thèse Histoire. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. ffNNT : 2015BOR30023ff. fftel-01245761f.

AZCONA, Marguerite, « Los Años de Madridgrado » in *Cahier de civilisation espagnole contemporaine*, Comptes rendus, automne 2017.

BACHOUD, Andrée - *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire* - Paris, Éditions Fayard, 1997.

BADIE, Bertrand - *L'Hégémonie contestée. Les nouvelles formes de domination internationale* - Odile Jacob, 2019, Paris

BAESCHLER Jean ; SOUTOU Georges-Henri - *Guerre économie et fiscalité* – Paris, Éditions Hermann, Institut de France, 2016.

BARCIELA, Carlos; DI VITTORIO, Antonio; MELGAREJO, Joaquín - *La evolución de la hacienda pública en Italia y España siglos XVII-XXI*» de San Vicent del Raspeig, Alacant : Publicacions de la Universitat d'Alacant, D.L. 2015.

BERNAYS, Edward – *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie* – Paris, Éditions La Découverte, 2007.

BOX VARELA, Zira - *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*- Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Madrid, 2008 – ISBN: 978-84-692- 0998 – 1.

Thèse En ligne :

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/8572/> - <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91725>

CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Los años de Madridgrado* – Madrid, Edición Fórcola, 2016.

CASTILLO-CÁCERES, Fernando - *Madrid y el arte nuevo 1925-1936. Vanguardia y arquitectura* – Madrid, La Librería, 2011.

CHOMSKY, Noam – *De la propagande* – Paris, Éditions 10/18, 2003.

IBJERRY, Bergman - *Religion and the Presidency of Dwight Eisenhower* - Éditions Gastón Espinosa (ed.), *Religion and the American Presidency: George Washington to George W. Bush with Commentary and Primary Sources*, New York, Columbia University Press, 2009.

DE AREILZA, José María - *Embajadores sobre España*, p. 211, In GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román – *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* – Llobregat, Ediciones Península, 1981.

DI FEBBO, Giuliana - *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista* – Bilbao, Desclée de Brouwer, 2002.

DI FEBBO, Giuliana – *Rito de guerra y de victoria en la España franquista* - Valencia, PUV Universitat de València, 2012.

DI FEBBO, Giuliana ; JULIÁ- DÍAZ, Santos – *El franquismo* - Barcelona, Paidós, 2005.

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, María Antonia - *Pilar Primo de Rivera, El falangismo femenino* – Madrid, Editorial Síntesis, 2008.

GALLO, Max – *Histoire de l'Espagne franquiste, tome 2 de 1951 à aujourd'hui* – Paris, Éditions Marabout Université, 1975.

GAYTE, Maris - *Les États-Unis et le Vatican, analyse d'un rapprochement 1981-1989* – Science politique, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2010, français. NNT 2010PA030046 - qui cite Elizabeth Spalding, “*We Must Put On the Armor of God*”, in Mark J. Rozell et Whitney Gleaves (dir.), *Religion and the American Presidency* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), p. 107. Kirby, - *Harry Truman's Religious Legacy: the Holy Alliance, Containment and the Cold War*.

GEA ORTIGAS, Isabel – *Diccionario enciclopédico de Madrid* – Madrid, La Librería, 2002

GEA ORTIGAS, Isabel - *La Gran Vía. Cien años de historia* – Madrid, La Librería, 2010.

JUDT, Tony - *L'après-guerre, une histoire de l'Europe depuis 1945* – Paris, Éditions Armand Colin, 2007.

JULIÁ DÍAZ, Santos; RINGORSE, David; SEGURA, Cristina - *Madrid, Historia de una capital* – Madrid, Alianza editorial, 2000.

KANTOROWICZ, Ernst - *Les deux corps du roi* - Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1989.

KLEMPERER, Victor - *LTI, la langue du III^e Reich* – Paris, Éditions Albin Michel, 1996.

LACORNE, Denis, « Quelle place faut-il accorder à la religion dans la conduite de la politique étrangère des États-Unis ? » - in *Critique internationale* 2010/4 (n° 49), p. 159 à 169 – En ligne : Cairn.info- <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2010-4-page-159.htm> 7/10 17/12/2019

LANZMANN Claude - *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943 - Theresienstadt 1944* – Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 2013.

LE GOFF, Jacques – *Histoire et mémoire* – Paris, Éditions Folio Gallimard, 1988.

MARTÍN GAITE, Carmen - *Usos amorosos de la posguerra española* - Barcelona, edición Anagrama de 2015.

MARTINEZ, Jesús A. – (Coord) - *Historia de España Siglo XX, 1939 – 1996* – Madrid, Edición Cátedra, 1999.

NEVILLE, Edgar, « Madrid », *Vértice*, 7-8, 1937/1938, cité par BOX Zira – « La mirada sobre Madrid : Anticasticismo y castellanismo en el discurso falangista radical de la inmediata posguerra », in *Historia y Política* – ISSN: 1575-0361, núm. 27, Madrid, enero-junio (2012).

NIÑO, Antonio, y MONTERO, José Antonio - *Guerra fría y propaganda y su cruzada cultural en Europa y América Latina* – Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L, 2012.

NIÑO, Antonio - *La americanización de España* – Madrid, Editorial Los libros de la Catarata, 2012.

NOUAILHAT - *Un chrétien à la Maison-Blanche*, p. 122. In GAYTE, Maris – *Les États-Unis et le Vatican, analyse d'un rapprochement 1981-1989* – Science politique, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2010, français. NNT 2010PA030046.

ORTEGA OROZ, Elena - *Entre el yugo y la flecha. Identidad nacional y de género en la representación cinematográfica de la Sección Femenina (1937-1945)* – Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos – Universitat Tarragona I Virgili, 2014.

PALERM, Antonio, «Vallejo-Nágera el “médico loco del franquismo”: historia de un monstruo español » – *Le Monde diplomatique* en español, ISSN 1888-6434, N° 207, 2013.

PASTOUREAU, Michel, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme » – Persée – Bibliothèque de l'École des Chartes, 1989, tome 147.
En ligne : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535

RÉMOND, René - *Les catholiques, le communisme et les crises 1929-1939* – Paris, Éditions Armand Colin, 1960.

RODRIGUES, Denis - *L'Espagne sous le régime de Franco* – Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2016.

SUEIRO, Daniel ; NOSTY, Díaz B. - *Historia del franquismo* - Madrid, Sarpe, 1986.

SCHWENTZEL, Christian-Georges - *Manuel du parfait dictateur : Jules César et les « hommes forts » du XXI^e siècle*- Paris, Vendémiaire, 2021.

SCHWENTZEL, Christian-Georges - *La Fabrique des chefs : d'Akhenaton à Donald Trump* - Paris, Vendémiaire, 2017.

SCHWENTZEL, Christian-Georges - *Les dieux et le pouvoir : aux origines de la théocratie*- (avec Marie-Françoise Baslez), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *La penetración americana en España* – Madrid, Edición Cuadernos para el diálogo, 1974.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Crónica sentimental de España* - Madrid, Edición Espasa-Calpe S.A, 1986.

VIÑAS, Ángel - *Los pactos secretos de Franco con los Estados Unidos : bases, ayuda económica, recortes de soberanía* – Madrid, Edición Grijalbo, 1981.

VIUDA SERRANO, Alejandro, « Santiago Bernabéu y el Real Madrid, un análisis histórico del mito del fútbol. Política de deporte en la España franquista », Universidad camilo José Cela – *AGON International Journal of Sport Sciences* – Dialnet ISSN : 2254-2231.

Discours

CHURCHILL, Winston, « Le nerf de la paix, The sinews of peace », discours prononcé à Fulton, le 5 mars 1946-
En ligne : <http://www.britannia.com/history/docs/sinews1.html> - Traduction intégrale.

Discours du Président Eisenhower du 17 janvier 1961, lors de son départ de la Maison Blanche, sur le complexe militaro-industriel. En ligne :
<https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1846>

Les discours clés du vingtième siècle, 1942-1943 – Éditions Vasseur, 2018 - N° 134.

Les discours-clés du vingtième siècle, 1944-1945 – Éditions Vasseur, 2018 - N° 135.

II. PHILOSOPHIE

AGAMBEN, Giorgio - *Création et anarchie, l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste* - Paris, Éditions Payot & Rivages, 2019.

AGAMBEN, Giorgio - *Pilate et Jésus* – Paris, Éditions Rivages, 2013.

ANDERS, Günther - *L'obsolescence de l'homme, sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle (1956)* – Paris, Éditions IVREA, 2002.

ANDERS, Günther - *De la bombe et de notre aveuglement face à l'apocalypse* – Paris, Éditions Titanic, 1995.

ARENDT, Hannah - *Condition de l'homme moderne* - Paris, Éditions Calman Levy, Agora-Pocket, 1999.

BAUDRILLARD, Jean - *De la Séduction* - Paris, Éditions Denoël, Folio Essais, 1988.

BAUDRILLARD, Jean - *Amérique* - Paris, Éditions Grasset, Livres de poche, 1986.

BAUDRILLARD, Jean - *Simulacres et simulations* – Paris, Éditions Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, Jean - *La société de consommation*, Paris, Edition Idées Gallimard, 1976.

BENJAMIN, Walter - *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires* – Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2001.

BENJAMIN, Walter - *Œuvre III, sur le concept d'histoire* - Éditions Gallimard, Folio essais, 2000, Paris.

BEUVIER, Clément - « Le paradoxe étymologique de la “foi” », <http://www.leslyriades.fr/spip.php?article903>

BUBER, Martin - *Je et tu* - Paris, Éditions Aubier, 1969 et 2012.

DEBORD, Guy - *La société du spectacle* - Paris, Édition Folio Gallimard, 1992.

DE CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre - *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire* - Paris, Éditions Folio Gallimard, 1994.

DEFERT Daniel, « Hétérotopies : tribulation d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles » – In Foucault Michel - *Le corps utopique, les hétérotopies* – Paris, Éditions Lignes, 2009.

ELLUL, Jacques - *Sans feu ni lieu, signification biblique de la Grande Ville* – Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 155.

FABRE, Pierre Antoine - *Décréter l'image ? La XXV^e Session du Concile de Trente* - Paris, Éditions des Belles Lettres, 2013.

FOUCAULT Michel - *Le corps utopique - Les hétérotopies* – Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel, « L'utopie réalisée », in *Des espaces autres*, Empan, 2004/2 n° 54, p. 12 à 19.

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-pages-12.htm>

FOUCAULT Michel - *Surveiller et punir* – Paris, Éditions Gallimard, 1975.

BELTING, Hans - *La vraie image, croire aux images* – Paris, Éditions Gallimard, 2007.

BELTING, Hans - *Pour une anthropologie des images* – Paris, Éditions Gallimard, 2004.

LEGENDRE, Pierre - *Miroir d'une Nation* – Paris, 1996, Arte Éditions, les Mille et une nuits.

LEVINAS, Emmanuel - « La Réalité et son ombre » - in *Les Imprévus de l'histoire*, avec une préface de Pierre Hayat, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1994.

LÖWY, Michael, « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », Presses de Sciences Po | « *Raisons politiques* » 2006/3 no 23 | p. 203 à 219.
<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm>

MORIN, Edgar – *Les stars* – Paris, Éditions du Seuil, 1972.

MORIN, Edgar – *Le cinéma ou l'homme imaginaire* – Paris, Éditions de Minuit, 1956.

NORA, Pierre – « L'évènement monstre » – In : *Communications*, 18, 1972. p. 162-172 ;
<https://doi.org/10.3406/comm.1972.1272> https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_127

ROSSET, Clément – *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'Imaginaire, et l'Illusoire* – Paris, Éditions de Minuit, 2008.

ROSSET, Clément – *Impressions fugitives, L'Ombre, Le Reflet, L'Écho* – Paris, Éditions de Minuit, 2004.

SECHET, Raymonde ; VESCHAMBRE, Vincent - *Penser et faire la géographie sociale, contribution à une épistémologie de la géographie sociale* – Renne, Presses Universitaires de Renne, 2006.

SLOTTERDIJK, Peter - *Globes, Sphères II* – Paris, Éditions Arthème Fayard, collection Pluriel, 2010.

III. PSYCHANALYSE

BERADT, Charlotte - *Rêver sous le III^e Reich* - Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2004.

FREUD, Sigmund - *Sur le rêve* - Paris, Éditions Gallimard Folio, 1988.

KAHN, Laurence – *Ce que le nazisme a fait à la psychanalyse* – Paris, Éditions PUF, juin 2018

TISSERON, Serge – *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel* – Paris, Éditions Dunod, 2005.

IV. SOCIOLOGIE – GÉOGRAPHIE

AUGÉ, Marc - *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* – Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BERNARDOT, Marc - « Genèse et diffusion de la liquidité dans l'économie. Étudier la globalisation économique à partir des métaphores » - Conférence du professeur Marc Bernardot (Lames, MMSH, Aix-Marseille Université).

BUEU, Carmen - "La mujer y la sociedad" - In *Medina*, 1e de noviembre de 1942, in Martín Gaite Carmen.

BOURDIEU, Pierre, « L'État et la concentration du capital symbolique » – in THÉRET, Bruno – *L'État, la finance et le social* – Éditions la Découverte, *Recherches*, 1995, Paris, p. 71 à 105.

<https://www.cairn.info/l-etat-la-finance-et-le-social---page-71.htm>

BOURDIEU, Pierre - *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

BULOT Thierry et VESCHAMBRE (Dir.) - *Mots Traces et marques - Dimension spatiale linguistique de la mémoire urbaine* - Paris, Éditions de l'Harmattan, 2006.

BRUNET, Roger - *Les mots de la géographie* – Paris, Éditions de la Documentation française, 1992.

Évangile selon saint Matthieu 13.42.43 –

En ligne : <https://sainte bible.com/matthew/13-42.htm>

MARTINEAU, Jean-Pierre ; MORHAIN, Yves, « Test de Rorschach », Encyclopédie Universalis.

En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/test-de-rorschach/>

MAUGER, Gérard, « Sur la domination », In revue *Savoir/Agir*, 2012/1 n° 19 – Éditions du Croquant.

RIPOLL, Fabrice ; VESCHAMBRE, Vincent, « L'appropriation de l'espace : sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir. »

<https://journals.openedition.org/noroi/477>

TRATNIEK, Bénédicte, « *Géographie des conflits* » Les lieux de mémoire dans la ville en guerre : un enjeu de la pacification des territoires, p. 4. du document PDF.

En ligne : <https://www.diploweb.com/Geographie-des-conflits-Les-lieux.html>

VESCHAMBRE, Vincent, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace », Carta, Université d'Angers - Eso- UMR 6590 CNRS

<https://journals.openedition.org/noroi/477>

QUILÈS, Paul - *Arrêtez la bombe !* – Paris, Éditions du Cherche Midi, 2013.

V. MODE

BENAÏM, Laurence ; MÜLLER, Florence - *Dior, La révolution du New-Look* – New York, Éditions Rizzoli, 2015.

DIOR, Christian - *Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne, 1955-1957* – Paris, Éditions du Regard, 2003.

DIOR, Christian - *Christian Dior et moi* - Paris, Librairie Viubert, 2011.

VI. LITTÉRATURE

BORGES, Jorge Luis - *El hacedor* – Barcelona, editorial Debolsillo, 2014.

BORGES, Jorge Luis; Guerrero Margarita - *Animales de los espejos* – in *El libro de los seres imaginarios*, p. 6.

En ligne : <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>

BORRÁS, Tomás – *Checas de Madrid* - (1939)

CAMUS, Albert – *Conférences et discours 1936-1958* – Paris, Éditions Folio Gallimard, 2006, 2008 et 2017.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel - *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* - Paris, Édition du Seuil, 2001, traduit par Aline Schulman, Livre I.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel - *Don Quijote de la Mancha* - Editorial española Galaxia Gutenberg, 2004, Madrid. Livre I.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo bibliográfico y biográfico* - Madrid, Perales y Martínez, 1899.

De FOXÁ, Agustín - *Madrid de Corte a checa* – Madrid, Editorial de Prensa española, 1973.

GAUTHIER, Théophile - *Le Capitaine Fracasse* – Paris, Éditions Garnier Frères, texte complet, 1961.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto - *Madrid nuestro* – Madrid, Vicesecretaría de Educación popular, 1944.

LAFORET, Carmen - *Nada* – Madrid, Editorial Cátedra Letras Hispánicas, 2020.

MARÍAS, Javier – *Corazón tan blanco* – Madrid, Suma de Letras, punto de lectura, 2000.

MOIX, Terenci - *El día que murió Marilyn* - Barcelona, Editorial Lumen, libro de bolsillo, 1970.

NEVILLE, Edgar, *Frente de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe.

PENALVA, Joaquín Juan, «Poema de la Bestia y del Ángel, de Pemán: configuración literaria de una estética de guerra.» In - *Hesperia : Anuario de filología hispánica* - ISSN 1139-3181, N° 6, 2003, p. 175-191.

Contes de Perrault – Paris, Éditions Garnier Frères, 1967.

RUIZ SOTO, Hector - *Apariencia ou l'instant du dévoilement : Théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or* – Thèse doctorale soutenue le 23 novembre 2019, à Sorbonne Université, sous la direction de Mercedes Blanco.

VII. CINÉMA

AGUINAGA, Pablo León - *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960 : relaciones internacionales, comercio y propaganda* - Tesis doctoral, Universidad Complutense - departamento Geografía a Historia. ISBN : 978-84-692-1018-5 ©Pablo León Aguinaga, 2008.

AGUINAGA, Pablo León, «El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación, 1950-1955» - In *Revista Española de Historia*, HISPANIA, 2006, vol. LXVI, núm. 222, enero-abril, ISSN: 0018-2141, p. 277-318.

AGUINAGA, Pablo León - *El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial* - Instituto de Historia, CSIC. Cuadernos de Historia Contemporánea 303 2006, vol. 28, p. 303-322 – p. 310 à 316 de l'article.

AGUINAGA, Pablo León - *Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960* – visiting Researcher, Prince of Asturias Chair, Georgetown University. Edición digital a partir de *Ayer*. Monográfico sobre La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría, 75 (2009), p. 133-158.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1k182>

AGUINAGA, Pablo León; DELGADO GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo: *Exposición virtual – Biblioteca Virtual Cervantes - USA y los españoles, propaganda y cooperación cultural en la Guerra Fría- 1945-1960* -

http://www.cervantesvirtual.com/portales/espana_eeuu_transferencia_cultural/

Présentation de l'exposition virtuelle :

« Americanizacion-de-europa-guerra-fria-y-estudios-historicos-jalones-de-una-trayectoria.pdf »

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/americanizacion-de-europa-guerra-fria-y-estudios-historicos-jalones-de-una-trayectoria/>

ALTMAN, Rick - *La Comédie musicale hollywoodienne* - Paris, Armand Colin Éditeur, 1992.

AQUILAR, Carlos - *Cine cómico español 1950-1991, Riendo en la oscuridad* –Editorial Desfiladeros Ediciones, 2017.

ASLANGUL, Claire, « Guerre et cinéma à l'époque nazie. Films, documentaires, actualité et dessins animés au service de la propagande » - In *Revue historique des armées*, 252/2008 - <https://journals.openedition.org/rha/3023>

AUBERT, Jean-Paul - *Madrid à l'écran (1939-2000)* – Paris, PUF, 2013.

BARTHES, Roland – *La chambre claire* – Paris, Éditions du Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, « En sortant du cinéma » – In *Communications*, 91, 2012, Passages en revue - Nouveaux regards sur 50 ans de recherche, coordonnés par Nicole Lapierre.

BAZIN, André - *Qu'est-ce que le cinéma. Ontologie et langage* - Paris, Édition du Cerf, 1959

BENET, Vicente J. - *El cine español. Una historia cultural* – Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 3^a impresión, 2015.

BERTHIER, Nancy:

- *La muerte de Franco en la pantalla* - Valencia Hipanoscope Libros, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2020.

- *Retóricas del miedo : imágenes de la Guerra civil española* (Dir. Vicente Sánchez-Biosca), Madrid, Presses de la Casa de Velázquez, 2012

- *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande* (préface de Bartolomé Benassar), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Col. Hesperides, 1998.

- *Cinéma et propagande en Espagne sous Franco : étude de trois cas : "Raza", "Franco ese hombre" et "El último caído"*, de José Luis Sáenz de Heredia – Thèse, Paris, Université Paris IV, 1994.

En ligne: <https://www.theses.fr/1994PA040280>

- «Madrid (1936-1939): Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide.»

En ligne :

https://lisaa.upem.fr/fileadmin/Fichiers/LISAA/LISAA_editeur/Memoire_et_territoire/La_Guerre_d_Espagne/Berthier.pdf

- «En torno al concepto de película-evento», en *Metodologías 4* (Ed. Raúl Eguizábal), Madrid, Editorial Fragua, Biblioteca de Ciencias de la Comunicación, 2018, p. 35-52. K

BODY-GENDROT, Sophie, « New York, un État Unis » - In *Encyclopédie de la ville au cinéma* - sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot – Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2015.

BRION Patrick - *La comédie américaine* – Paris, Éditions de La Martinière, 1998.

BROWNSTEIN, Ronald - *The Power and the Glitter. The Hollywood- Washington Connection*, Vintage Books, 1992, New York.

CAVELL, Stanley - *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage* - Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2017.

CIEUTAT Michel, dans *Comédies musicales. La joie de vivre au cinéma*. Sous la direction de N. T. Binh, Paris, Éditions de la Martinière, 2018.

COLOMBANI, Florence - *Les indomptables* – Paris, Éditions Librairie Arthème Fayard, 2018.

COMOLLI, Jean-Louis, « La ville des masses » - in - *La ville au cinéma*, Encyclopédie du cinéma - JOUSSE, Thierry ; PAQUOT, Thierry, Paris Éditions Cahiers du Cinéma, 2005.
In <https://dailygeekshow.com/tsar-bomba-bombe-la-plus-puissante-guere-froide-urss/>

DARRIULAT, Jacques, « La star, la Vivante et le Sans pourquoi » -
En ligne : [http:// www.jdarriulat.net](http://www.jdarriulat.net) –

DAZA DEL CASTILLO, Juan José - *75 años de estrenos en cine en Madrid*, Tomo II 1949-1958, La Librería.

DE LA FUENTE, Manuel - *Madrid, visiones cinematográficas de los años 50 a los años 2000* – Paris, Éditions Atlande, 2014.

DE LA HERAS, Beatriz - « Madrid en la pantalla, 1950-1970. El retrato de la nueva España a través de la imagen proyectada de su capital », in *Hollo da Historia N°17*- Salvador (BA), dezembro de 2011

DELEUZE, Gilles - *Cinéma 1, L'image-Mouvement* – Paris, Éditions de Minuit, 1983.

DELGADO-GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo - « Las relaciones culturales entre España y los Estados-Unidos, de la Guerra Mundial a los pactos de 1953 » - in Cuadernos de Historia Contemporánea, January 2003, p. 231, 276. © Ediciones Universidad de Salamanca.

DELGADO-GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo - *¿El « Amigo americano » ? España y Estados Unidos durante el Franquismo* - Instituto de Historia-CSIC - © Ediciones Universidad de Salamanca Stud. hist., H.a cont., 21, 2003, p. 231-276.

DELTELL ESCOLAR, Luis – *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* – Madrid, editorial Ayuntamiento de Madrid, Área del gobierno de las artes, 2006.

DELTELL ESCOLAR, Luis, «Bienvenido Mister Ike», Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

ESPÍN MARTÍN, Manuel - *Celebridades en España 1952-1965; percepción pública, influencia y cambio sociocultural* – UNED, escuela de doctorado, directora Dra.Josuna Aguinaga Roustan.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jaime - *El Imperio Bronston* - Madrid, Ediciones del Imán, 2000.

GARDIES, André - *L'Espace au cinéma* – Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GARDNER, Ava - *Ava : mémoires* – Paris, Éditions Presses de la Renaissance, 1991.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – Llobregat Ediciones Península – 1981.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *Hollywood junto al Manzanares: la factoría Bronston* – in: DEL PINO, José Manuel - *América the Beautiful, la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea* – Madrid, Edición Íbero-americanas, 2014.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *Historia del Cine* – Barcelona, Lumen, 2001.

GUIGUENO, Vincent, « Guerre » – In : *La ville au cinéma* - Encyclopédie sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot – Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2015.

HEREDERO, Carlos F. - *Las huellas del tiempo- cine español 1951-1961* – Madrid, Ediciones Documentos nº 5 - Filmoteca 1993.

HEREDERO, Carlos, « Esa pareja feliz », in *Antología crítica del cine español 1906-1995* – Madrid, Editorial Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

HERNANDEZ LES, Juan A., «Las chicas de la Cruz Roja», in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, Madrid, 1997.

HERNANDEZ RUIZ, Javier, «Lazaga Sabater, Pedroc», in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997.

JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry - *La ville au cinéma* – Paris, Encyclopédie, Éditions Cahiers du Cinéma, 2015.

LEVY, Jacques, « *De l'espace au cinéma* », in - *Annales de géographie* - Paris, Armand Colin 2013/6 nº 69, p. 689 à 711.
En ligne : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>

LLORENÇ, Esteve - « Calabuch, Luis G. Berlanga, 1956 (España – Italia) », in *Antología crítica del cine español 1906-1995* – Madrid, Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.

MACLEAN Adrienne L., « Le son dans les Musicals », in *Comédies musicales, ma joie de vivre du cinéma* - (dir.) Binh N. T., Paris, Éditions la Martinière, 2018.

MARTINON, David, « Le parti Hollywood » – In *Pouvoirs* 2010/2 nº 133.

MÉNDEZ- LEITE, Fernando - *Historia del cine español* - Madrid, RIALP, 1965.

MÉNDEZ LEITE, Fernando - *Guía del ocio* - Madrid, editorial Jupey S.A, 1975.
Capítulo “*Las chicas de la Cruz Roja*” – p. 260 a 276.

METZ, Christian - *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* - Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1977

MONTERDE, José Enrique, «Masó Paulet, Pedro» - LOSILLA, Carlos «*Salvia, Rafael J. (Rafael Julián Salvia Jiménez)*», in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997.

MOIX Terenci - *Las grandes estrellas del cine* – Barcelona, Edición Biblioteca de la Vanguardia, 1984.

NIÑO, Antonio, « 50 años de relaciones entre España y los Estados Unidos » in *Cuadernos de Historia Contemporánea* - vol. 25 (2003).

PEREZ RUBIO, Pablo, «El Día de los enamorados», Palacios, Martínez, Fernando, in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997.

RIAMBAU, Esteve, «Dibildos, Alonso, José-Luis», in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, Madrid, 1997.

ROSENDORF, Neal Moses – “Be El Caudillo’s Guest: The Franco Regime’s Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain” – In *Diplomatic History* - 08 May 2006, p. 376, 377-
<https://doi.org/10.1111/j.1467-7709.2006.00560.x>

RENOUARD, Caroline, « Innovations technologiques : la comédie musicale, une vitrine idéale » dans *Comédies musicales, la joie de vivre du cinéma*, (dir.) Binh N. T., Paris, Éditions La Martinière, 2018.

ROSENDORF, Neal Moses - *Franco Sells Spain to America: Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power*- Editions Palgrave Macmillan, 2014.

ROSENDORF, Neal Moses - *The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture* - Harvard University, 2000 (tesis doctoral inédita).

SAINT AUGUSTIN - *Les Confessions, Livre XI La mémoire du commencement*, xx, 26 – *Œuvres, I* – Paris, NRF Gallimard, la Pléiade, 1998.

SCORSESE Martin - *Voyages de Martin Scorsese à travers le cinéma américain* – Paris, Cahiers du cinéma, Cappa Productions 2002.

TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *NO-DO: el tiempo y la memoria* – 8a edición, Madrid, Edición Cátedra, Filmoteca Española, 2006.

TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente - *El pasado es el destino, propaganda y cine de bando nacional en la Guerra Civil*- Édition C  dra/ Filmoteca Española, 2011, Madrid.

TRANCHE, Rafael. R., «El frente de la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil», in CIC, Cuadernos de Información y Comunicación - Publicaciones Universidad Complutense de Madrid - Vol. 12 2017 – Issn 1135-7991.

TRANCHE, Rafael. R., «El frente de Madrid en la literatura, el cine y la prensa nacionales durante la guerra civil española», in Fidel López Criado (ed.), *El canon y su circunstancia. Literatura, cine y prensa*. A Coruña, Andavira, 2014, p. 659-666.

VIVIANI Christian, « Entre Survivre et perdre pied, le casting d  un musical » in *Comédies musicales. La joie de vivre au cinéma* ». Sous la direction de N. T. Binh, Paris,   ditions de la Martinière, 2018.

VII. PRESSE

ABC, “*Morir en Madrid. O en Castelldefels, Tyrone Power estiró la pata vestido de Salomón en los estudios Sevilla Films. Bing Crosby lo hizo mientras jugaba al golf en La Moraleja.*” – BELMONTE, Rosa- Madrid, 21 de febrero de 2015.

En ligne:

<https://www.abc.es/estilo/gente/20150221/abci-tyrone-power-belmonte-201502202028.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>

Paris Match, « Une robe de mariée de star hollywoodienne pour Grace de Monaco » -

BONNET, Dominique - Paris, article rediffusé le 19.02.2017

<https://www.parismatch.com/Royal-Blog/Monaco/Une-robe-de-mariee-de-star-hollywoodienne-pour-la-princesse-Grace-de-Monaco-1192418>

Quotidien El País, « Cuando Audrey Hepburn paseaba por la Gran V  a - La Comunidad estrena el miércoles una exposición sobre grandes actores de Hollywood que rodaron en la capital », in MEDINA, Miguel Ángel - Madrid - 3 SEP 2018 –

En ligne : https://elpais.com/ccaa/2018/08/31/madrid/1535729901_094701.html

VIII. SOURCES AUDIO ET TÉLÉVISUELLES

Lorsque les ouvrages et auteurs cités dans différentes émissions audio-visuelles étaient précisément sourcés, ils figurent dans la présente bibliographie. Lorsque tel n  a pas été le cas ou encore lorsque les auteurs ne sont pas de universitaires, la source audiovisuelles est alors référencée ci-dessous. Les sources audio-visuelles citées ci-dessous ont par ailleurs été très fécondes pour la réflexion du présent travail.

ARTE – « 33, la crucifixion de Jésus, la colonisation du temps » in *Quand l  histoire fait date*, par l  historien Patrick Boucheron, réalisation, Denis Van Waerebeke – ARTE   ditions, 2017.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=6esMIT3uLe0>

FRANCE CULTURE, « Colère des peuples, faiblesses de États ? » in *L'invité des matins* émission proposée par Guillaume Erner , en compagnie de Bertrand Badie, professeur émérite de Universités à Sciences Po Paris, auteur de *L'Hégémonie contestée. Les nouvelles formes de domination internationale* - Paris, Éditions Odile Jacob, 2019

En ligne :

[https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/colere-des-peuples-faiblesse-des-etats?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13OprR-LjsFXZo1TaLR1LuG8y&actCampaignType=CAMPAIGN_MAIL&actSource=547572#xtor=EPR-2-\[LaLettre30102019\]](https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/colere-des-peuples-faiblesse-des-etats?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13OprR-LjsFXZo1TaLR1LuG8y&actCampaignType=CAMPAIGN_MAIL&actSource=547572#xtor=EPR-2-[LaLettre30102019])

FRANCE CULTURE, « Marilyn, dernières séances - Moi Marilyn, feuilleton 5/5 » in *Les grandes traversées* – émission présentée par Michel Schneider, le 30.08. 2012

En ligne :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-grandes-traversees-moi-marilyn-feuilleton/marilyn-dernieres-seances-de-michel-0>

FRANCE CULTURE, « S comme Screwball comedy, générique all stars » in *Plan large*, émission proposée par Antoine Guillot, invité, N.T. Binh le 11.01.2020

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/s-comme-screwball-comedy-generique-all-stars>

FRANCE CULTURE, « M comme comédie musicale » in *Plan large*, émission proposée par Antoine Guillot. Visite guidée et immersive dans l'exposition Comédies musicales, la joie de vivre au cinéma, avec son commissaire N.T. Binh, l'autrice Isabelle Wolgust et le journaliste Mathieu Macheret, le 10.11.2018.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/m-comme-comedies-musicales>

FRANCE CULTURE, « C comme Jane Crawford, un monstre dans la jungle de Hollywood » in *Plan large*, émission proposée par Antoine Guillot, entretien avec Maxime Donzel, auteur de *Joan Crawford, Hollywood monster*, la critique Murielle Joudet et Charlotte Garson, le 22.06.2019.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/c-comme-joan-crawford>

FRANCE CULTURE, « C'est dans les détails de la perception du langage qu'émerge la philosophie » in *Les chemins de la philosophie*, émission proposée par Adèle van Reeth, entretien avec Sandra Laugier, philosophe, professeure à Paris I Panthéon Sorbonne, sur le cinéma et les séries télévisées, le 30.10. 2020.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-71100-sandra-laugier>

FRANCE CULTURE – « Philosopher avec Hitchcock – Épisode 2 : Sueurs froides » in *Les chemins de la philosophie*, émission proposée par Adèle van Reeth, entretien avec Laurent Van Eydn - professeur de philosophie à l'Université Saint-Louis, Bruxelles, et directeur du Centre Prospéro - à l'occasion de la sortie de son ouvrage - *Vertige de l'image, l'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock* – Paris, PUF, 2011. L'auteur décortique le vertige de *Vertigo* – *Sueurs froides*, le 28.02.2018.

En ligne :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosopher-avec-hitchcock-24-sueurs-froides>

FRANCE CULTURE, « *Comment filmer l'impossibilité de tuer* » in *Les chemins de la philosophie*, émission proposée par Adèle van Reeth, entretien avec Luc Dardenne, cinéaste, sur la recreation de la fragilité perdue à l'écran, le 18.03.2021.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/comment-faire-face-levinas-44-luc-dardenne-comment-filmer-limpossibilite-de-tuer>

RTVE - *Historia de nuestro cine* – 18 de julio de 2017 - Presentado por Elena Sánchez, con Luis E. Parés, historiador y crítico cinematográfico.

En ligne : <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-viaje-novios-presentacion/4121558/>

IX. EXPOSITIONS

« *Wedded perfection: Two centuries of weddings gowns* » - Catalogue d'exposition de Cincinnati Art Museum, the exhibition from october 9- 210- January 30, 2010. Stephen Jaycox, Deputy Director - London UK, Published by Giles, 2010.

« Mariages, une histoire cousue de fils blanc », in *Catalogue de l'exposition* du même nom du 16 avril au 29 août 1999 au Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris – Paris, Éditions Assouline, 1999.

Les années 50, la mode en France, 1947 – 1957 - Exposition au Palais Galliera du 12 juillet au 2 novembre 2014 – Commissaire général, Olivier Saillard, directeur du Palais Galliera – Commissaire scientifique, Alexandra Bosc, conservateur du patrimoine.

« Comédies musicales, la joie de vivre du cinéma », in Exposition à la Cinémathèque française, à la Philharmonie de Paris, du 12.12.2018 au 6.01. 2019.

En ligne : <https://www.cinematheque.fr/cycle/comedies-musicales-489.html>

« Mad about Hollywood » - Exposición de los Archivos de la Comunidad de Madrid – 5.09 al 14.10 de 2018, del 12 al 19.12 de 2018. Comisario general, Esperanza García Claver. “148 fotografías, la mayor parte de ellas inéditas, que parten de la investigación de diferentes archivos y fondos fotográficos: Archivo Regional, Agencia EFE, diferentes colecciones de Getty Images, BNE, Archivo Notorious Ediciones, Archivo Corral de la Morería, y archivo personal del fotógrafo Gianni Ferrari, con un valioso legado.”

En ligne, Le quotidien *El Pais* :

https://elpais.com/tematicos/2018/11/27/elpaismas/1543321241_120469.html

X. PHOTOGRAPHIES

SAURA, Carlos – *España años 50* – Madrid, La Fábrica, 2016.

<https://youtu.be/U8Of5EAkFX8> La construction du Rock Feller center avec photos de Charles Ebbets publiées le 29 septembre 1932 dans le NYHT

Illumination de l'Empire State Building, la nuit de son inauguration
https://youtu.be/JrrO_luMvcA

XI. AUTRES

GOMÁ Y TOMÁ, Isidro – *Pastorales de la Guerra de España* – Madrid, Ediciones Rialp, S.A, 195

FILMOGRAPHIE

Tous les films cités apparaissent soit directement dans la réflexion et la construction de l'analyse de la présente thèse, soit sont cités dans des ouvrages relatifs au cinéma américain diffusé à Madrid dans les années cinquante. La filmographie est présentée en trois grands secteurs : la filmographie américaine, la filmographie espagnole, la filmographie de propagande. En toute fin, viennent les quelques rares titres des autres pays européens, hors Espagne, auxquels il a été fait référence.

Pour la partie américaine, la filmographie suit un ordre chronologique et se compose d'abord des films qui sont des titres de référence pour l'ensemble du cinéma américain postérieur, de la Screwball comedy de la fin des années trente et des années quarante, puis dans l'ordre chronologique et d'analyse des différentes hypothèses de la thèse, les titres de la Runaway Production et de l'empire Bronston, ceux des années cinquante étayant les différentes hypothèses et réflexions, enfin les longs métrages de dessins animés de Walt Disney dont citations et analyses interviennent seulement dans la troisième partie de la thèse. D'une manière générale sont donnés les titres en version américaine et version française, parfois en version espagnole lorsqu'ils apparaissent ainsi cités dans les ouvrages espagnols consultés.

La filmographie espagnole présente d'abord les films du corpus, avec le rappel des principaux films co-écrits et coproduits par José Luis Dibildos et par Pedro Masó et les films sources dont ils se sont inspirés, puis par ordre chronologique viennent les films, soit en lien avec l'analyse des films de mon corpus, soit cités dans des ouvrages de références, enfin les films de grands réalisateurs de la fin des années quarante et des années cinquante qui ont permis d'étayer toutes les analyses contrastives. Enfin, sont présentés l'ensemble des films et documentaires de propagande utilisés amplement pour étayer les différentes hypothèses de notre travail.

A la toute fin, figurent la liste exhaustive des films des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, ainsi que des documentaires d'analyse ou d'enquête et les émissions de cinéma de la RTVE des dernières années, notamment celles qui ont diffusé si amplement les films du corpus jusque très tardivement.

I. FILMOGRAPHIE AMÉRICAINE

Films référents du cinéma américain

Metropolis (1933) de Fritz Lang

Love Affair - Elle et lui (1937 et 1957) de Léo McCarey

The Crowd - La foule (1938) de King Vidor

Mr. Smith goes to Washington - Caballero sin espada (1939) de Frank Capra

Fountainhead - La source vive (1949) de King Vidor

Gone with the Wind - Lo que el viento se llevó – Autant en emporte le vent (1950) de Victor Fleming

La Screwball comedy

Mon Homme Godfrey - My Man Godfrey (1936) de Gregory la Cava
Cette sacrée vérité - The Awful Truth (1937) de Leo McCarey
New York-Miami - It Happened One Night (1934) de Frank Capra
The Philadelphia Story - Indiscrétions (1940) de George Cukor
Adam's Rib - La Costilla de Adam – Madame porte la culotte (1949) de George Cukor

Années quarante

Gas Light - Hantise (1940) de George Cukor
Reap the Wild Win - Piratas del mar Caribe – Les naufrageurs des mers du sud (1942) de Cecile B. de Mille
Heaven can Wait - El diablo dijo no – Le ciel peut attendre (1943) de Ernst Lubitsch
Double indemnity - Assurance sur la mort (1944) de Billy Wilder
The Lost Week-end - Días sin huellas – Le poison (1945) de Billy Wilder
The lady of Shangai - La dame de Shanghai (1946) de Orson Welles
It's a Wonderful Life - La vie est belle (1947) de Franck Capra
Duel in the Sun - Duelo al sol – Duel au soleil (1946) de King Vidor
Gilda (1949) de Charles Vidor
The Bishop's Wife – Honni soit qui mal y pense (1947) de Henry Koster
Red River - Río rojo – La rivière rouge (1948) de Howard Hawks
Notorious - Les Enchaînés (1949) d'Alfred Hitchcock
I Was a male War Bride - Allez coucher ailleurs (1949) d'Howard Hawks
Joan of Arc - Juana de Arco – Jeanne d'Arc (1949) de Victor Fleming
Little Women - Les Quatre Filles du Docteur March (1949) de Merwyn LeRoy
A letter to three wives - Carta a tres esposas (1949) de Joseph Mankiewicz
On the town - Un jour à New York (1949) de Stanley Donan et Gene Kelly

Les péplums de la Runaway production et de l'empire Bronston en Espagne

Pandora (1951) d'Albert Lewin
Quo Vadis (1951) de Mervyn Leroy et Anthony Mann
Ace in the Hole - El gran carnaval – Le gouffre aux chimères (1951) de Billy Wilder
Alexander the Great - Alexandre le Grand (1956) de Robert Rossen
The Ten Commandments - Les Dix Commandements, (1956) de Cecile B. DeMille
John Paul John - John Paul Jones (1959), de John Farrow
Solomon and Sheba - Salomon et la Reine de Saba (1959) de King Vidor
Judah Ben-Hur (1959) de William Wyler
Spartacus (1960) de Stanley Kubrick
El Cid - Le Cid (1961) d'Anthony Mann
55 days at Peking - 55 jours à Pékin (1963) de Andrew Marton
The fall of the Roman Empire – La Chute de l'Empire Romain (1964) d'Anthony Man

BRONSTON, Samuel, les documentaires visionnés au centre de visionnage de la Filmoteca Madrid

El Valle de la Paz (1959)

Bodas en Atena (1962)

Sinfonía española (1963)

Années cinquante

An américain in Paris - Un Américain à Paris (1950) de Vincente Minelli

Father of the Bride - El padre de la novia – Le père de la mariée (1950) de Vincente Minelli

All about Eve - Eva al desnudo – Eve (1950) de Joseph L. Mankiewicz

Born Yesterday - Nacida de ayer – Comment l'esprit vient aux femmes (1950) de George Cukor

Sunset Boulevard - El crepúsculo de los dioses – Boulevard du crépuscule (1950) de Billy Wilder

Cheaper by the Dozen - Trece por decena – Treize à la douzaine (1950) de Walter Lang

Asphalt Jungle - La jungla de Asfalto – Quand la ville dort (1950) de John Huston

No Way Out - Un rayo de Luz – La porte s'ouvre (1950) de Joseph L. Mankiewicz

A Streetcar Named Desire - Un tranvía llamado deseo – Un tramway nommé désir (1951) d'Elia Kazan

A Place in the Sun - Un lugar en el sol – Une place au soleil (1951) de George Stevens

The Greatest Show on Earth - El mayor espectáculo del mundo – Sous le plus grand chapiteau du monde (1952) de Cecil B. de Mille

The Bad and the Beautiful - Cautivos del mal – Les Ensorcelés (1952) de Vincent Minelli

The Snows of Kilimanjaro - Les Neiges du Kilimandjaro (1952) de Henry King

Singing in the rain - Chantons sous la pluie (1952) de Stanley Donan et Gene Kelly

Ivanhoe - Ivanhoé (1952) de Richard Thorpe

Limelight - Candileja – Les feux de la rampe (1952) de Chaplin

Monkey Business - Chérie je me sens rajeunir (1952) de Howard Hawks

The Robe - La túnica sagrada – La tunique (1953) de Henry Koster

Roman Holiday - Vacances romaines (1953) de William Wyler

Niagara (1953) de Henry Hathaway

I Confess - Yo confieso – La loi du silence (1953) de Alfred Hitchcock

The Big Heat - Los sobornados – Le règlement de comptes (1953) de Fritz Lang

Mogambo (1953) de John Ford

Julius Caesar - Julio César – Jules César (1953) de Joseph L. Mankiewicz

The Band Wagon - Melodías de Broadway – Tous en scène (1953) de Vincent Minnelli

Veracruz (1954) de Robert Aldrich

Gentlemen Prefer Blonds - Les hommes préfèrent les blondes (1954) de Howard Hawks

Magnificent obsession - Le secret magnifique (1954) de Douglas Sirk

The Barefoot Contessa - La Comtesse aux pieds nus (1954) de Joseph L. Mankiewicz

Dial M for Murder - Le Crime était presque Parfait (1954) d'Alfred Hitchcock

Rear Window - La ventana indiscreta – Fenêtre sur cour (1954) d'Alfred Hitchcock,

It's always fair weather - Beau fixe sur New York (1954) de Stanley Donan et Gene Kelly

Sabrina (1954) de Billy Wilder
Seven Brides for Seven Brothers - *Siete novias para siete hermanos* – *Les Sept femmes de Barbe-Rousse* (1954) de Stanley Donen
East of Eden - *À l'est d'Eden* (1955) d'Elia Kazan
All That Heaven Allows - *Tout ce que le ciel permet* (1955) de Douglas Sirk
Kiss Me Deadly - *En Quatrième Vitesse* (1955) de Robert Aldrich
Sissi (1955) de Ernst Marischka
To Catch a Thief - *La Main au Collet* (1955) d'Alfred Hitchcock
The Seven Years Itch - *Sept ans de réflexion* (1955) de Billy Wilder
Killers' Kiss - *Le baiser du tueur* (1955) de Stanley Kubrick
Written on the Wind - *Écrit sur du vent* (1955) de Douglas Sirk
Invasion of the Body Snatchers - *L'invasion des profanateurs de sépultures* (1956) de Don Siegel
Funny Face - *Drôle de frimousse* (1957) de Stanley Donen
Les Girls (1957) de George Cukor
The killing - *L'ultime razzia* (1957) de Stanley Kubrick
Love in Afternoon - *Ariane* (1957) de Billy Wilder
Guys and Dolls - *Ellos y ellas* – *Blanches colombes et vilains messieurs* (1957) de Joseph L. Mankiewicz
Bell, Book and Candle - *L'adorable voisine* (1958) de Richard Quine
Cat on a Hot Tin Roof - *La Chatte sur un toit brûlant* (1958) de Richard Brooks
Vertigo – *Sueurs froides* (1958) d'Alfred Hitchcock
Imitation of Life - *Mirage de la vie* (1959) de Douglas Sirk
North By Northwest - *La mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock
Some Like It Hot - *Certains l'aiment chaud* (1959) de Billy Wilder
Let's Make Love - *Le milliardaire* (1960) de George Cukor
The Apartment - *La garçonnière* (1960) de Billy Wilder
Breakfast at Tiffany's - *Diamants sur canapé* (1961) de Blake Edwards
One, Two, Three - *Un, deux, trois*, (1962) de Billy Wilder

DISNEY, Walt, dessins animés longs métrages

Snow White and the Seven Dwarfs - *Blanca nieves y los siete enanos* – *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937)
Fantasia (1940) (sort en Espagne en 1957)
Pinocchio (1940)
Bambi – *Bámbi* – *Bambi* (1950)
Cinderella - *Cenicienta* – *Cendrillon* (1952)
Peter Pan (1954)
Alice in a Wonderland - *La aventuras de Alicia en el país de las maravillas* – *Alice au pays des merveilles* (1954)
Lady and the Tramp - *La Dama y el vagabundo* – *La Belle et le Clochard* (1955)

II. FILMOGRAPHIE ESPAGNOLE

1. Film du corpus

Las Muchachas de Azul (1957) de Pedro Lazaga, produit par José Luis Dibildos

Las chicas de la Cruz Roja (1958) de Rafael J. Salvia, produit par Pedro Masó

El Día de los enamorados (1959) de Fernando Palacios, produit par Pedro Masó (n'appartient pas au Corpus mais très souvent cité)

Vuelve San Valentín (1962) de Fernando Palacios, produit par Pedro Masó

Films sources

Comment épouser un millionnaire ? - How to Marry A Millionaire ? (1954) de Jean Negulesco

Viaje de Novios (1956) de León Klimovsky

Films écrits et produits par José Luis Dibildos

Hombre acosado (1950) de Pedro Lazaga

Felices Pascuas (1954) de Juan Antonio Bardem

Sierra maldita (1954) de Antonio del Amo

La vida es maravillosa (1955) de Pedro Lazaga¹⁰⁶³

Viaje de Novios (1956) de León Klimovsky

Films produits par J.L Dibildos et réalisés par Pedro Lazaga

Las Muchachas de Azul (1957)

La frontera del miedo (1957)¹⁰⁶⁴

El aprendiz de malo (1958)

El fotogénico (1957)

Ana dice que sí (1958)

Luna de verano (1958)

Los tramposos (1959)

Los económicamente débiles (1960)

La ciudad no es para mí (1966)

Las que tienen que servir (1967) de José Maria Forqué, réalisé par Pedro Lazaga

À partir des années 60, J. L. Dibildos se lance dans des coproductions européennes et signe les scénarios suivants :

Madame Sans-Gêne (1961) de Christian-Jaque

Le tulipán negro (1964) de Christian-Jaque

Agente Z7, operación Rembrandt (1965) de Giancarlo Romitelli.

¹⁰⁶³ José Luis Dibildos crée sa propre société de production *Ágata films* en 1956 et produit son premier film, co-écrit avec León Klimovsky la même année, *Viaje de Novios*. À partir de cette année-là, il travaille en exclusivité avec le réalisateur Pedro Lazaga.

¹⁰⁶⁴ L'échec de ce titre, qui est un film policier, contraint José Luis Dibildos à revenir vers la comédie qui lui réussit mieux, selon le critique Esteve Rimbau, in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Cátedra/ Filmoteca Española, Madrid, 1997.

Films écrits et produits, ou coproduits par Pedro Masó¹⁰⁶⁵

Aquí hay petróleo (1955)
Manolo Guardia Urbano (1956)
Los ángeles del volante (1957) de Ignacio Iquino
El puente de la paz (1957) de Rafael J. Salvia
Ya tenemos coche (1958) de J. Salvador
Las chicas de la Cruz Roja (1958) de Rafael J. Salvia
El Día de los enamorados (1959) de F. Palacios
Diego Corrientes (1959) de A. Isasi
0.91, policía al habla (1960) de J. M. Forqué
Amor bajo cero (1960) de R. Blasco,
Tres de la Cruz Roja (1961) de F. Palacios.
Siempre es domingo (1961) de F. Palacios
Accidente 703 (1962) de J. M. Forqué
Vuelve San Valentín (1962) de F. Palacios
El atraco a las tres (1963) de J. M. Forqué
Operación embajada (1963) de J. M. Forqué
El juego de la verdad (1963) de J. M. Forqué
Historias de la televisión (1964) de J. L. Saénz de Heredia
Vacaciones para Ivette (1964) de J. M. Forqué
La ciudad no es para mí (1965), de Pedro Lazaga¹⁰⁶⁶

2. Films en lien direct avec l'analyse des films du corpus

Pequeñeces (1950) de Juan de Orduña
Agustina de Aragón (1950) de Juan de Orduña
La Señora de Fátima (1951) de Rafael Gil
Alba de América (1951) de Juan Orduña
El hombre que se quería matar (1942) de Rafael Gil
Ella, él y sus millones (1944) de Juan Orduña
El último caballo (1950) d'Edgar Neville
Surcos (1951) de José Antonio Nieves Conde
Facultad de letras (1952) de Pío Ballesteros
Esa pareja feliz (1953) de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem
Así es Madrid (1953) de Luis Merquina
Felices pascuas (1954) de Juan Antonio Bardem
Marcelino pan y vino (1954) de Ladislao Vajda

¹⁰⁶⁵ À partir de 1962, Pedro Masó crée sa propre maison de production Pedro Masó Producciones Cinematográficas S.A. À partir des années soixante-dix, il devient également réalisateur.

¹⁰⁶⁶ À partir de 1965, Pedro Masó travaillera en exclusivité avec Pedro Lazaga. *La ciudad no es para mí* serait le plus grand succès commercial du cinéma espagnol, selon le critique José Enrique Monterde, in *Antología crítica del cine español 1906-1995* – Madrid, Editorial Cátedra/Filmoteca Española, 1997CH.

Historias de la radio (1955) de José Luis Saénz de Heredia
Calabuch (1956) de Luis García Berlanga
Un marido de ida y vuelta (1957) de Luis Lucía
La vida por delante (1958) de Fernando Fernán Gómez
Bombas para la paz (1958) Antonio Román
Historias de Madrid (1958) de Ramón Comas
Azafatas con permiso (1959) d'Ernesto Arancibia
Un día perdido (1959) de José María Forqué
La vida alrededor (1959) de Fernando Fernán Gómez
Los Golfos (1959) de Carlos Saura
De espaldas a la puerta (1959, de José María Forqué
El pisito (1959) de Marco Ferreri
El cochecito (1960) de Marco Ferreri
Maribel y la extraña familia (1960) de José María Forqué
Margarita se llama mi amor (1961) de Ramón Fernández,
Viridiana (1961) de Luis Buñuel
La ciudad no es para mí (1961) de Pedro Lazaga
La pandilla de las 11 (1961) de Pedro Lazaga
Eva 63 (1963) de Pedro Lazaga
El verdugo (1963) de Luis García Berlanga

3. Filmographie par réalisateur

Edgar Neville

La vida en un hilo (1945)
La Ciudad Universitaria (1938)
Frente de Madrid (1939)
El último caballo (1950)
Cuentos de hada (1951)
La ironía del dinero (1952)
El crimen de la calle Bordadora (1955)
La torre de los siete jorobados (1955)
El baile (1959)
Mi calle (1960)

José Antonio Nieves conde

Balarrasa (1951)
Surcos (1951)
Rebeldía (1954)
Los peces rojos (1955)
Todos somos necesarios (1956)
El inquilino (1957)

Juan Antonio Bardem

Esa pareja feliz (1953) avec Berlanga
Cómicos (1954)
Felices Pascuas (1954)
Muerte de un ciclista (1955)
Calle mayor (1956)
Nunca pasa nada (1963)

Luis García Berlanga

Bienvenido Mister Marshall (1952)
Esa pareja feliz (1953)
Calabuch (1956)
Los jueves, milagro (1957)
El verdugo (1963)

4. Films espagnols contemporains cités

Y al tercer año, resucitó (1980) de Rafael Gil
Entre Tinieblas - Dans les Ténèbres (1983) - *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* - *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (1984) - *Mujeres al borde de un ataque de nervios – Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988) de Pedro Almodóvar
El día de la Bestia - Le Jour de la Bête (1996) de Alex de la Iglesia
Carne Trémula - En chair et en os (1997) de Pedro Almodóvar
Abre los Ojos - Ouvre les yeux (1997) d'Alejandro Amenábar
Buen viaje excelencia (2003) d'Albert Boadella
El Crimen Perfecto - Le Crime parfait (2004) de Alex de la Iglesia

III. FILMS ET DOCUMENTAIRES DE PROPAGANDE

1. Propagande républicaine

Madrid, Corazón de España - 1936

Le poète Alberti déclame son poème de la fondation du 5^e régiment des milices populaires.
<http://archivo.juventudes.org/rafael-alberti/romance-de-la-defensa-de-madrid>

Défilé de combattants républicains,

<https://jornadasnovelahistoricamadrid.blogspot.com/2017/03/defensa-de-madrid-rafael-alberti-1936.html>

Documentaire *La defensa de Madrid*, filmoteca española,
<https://www.youtube.com/watch?v=6NsbxjLBQWo>

Paseo por una guerra antigua 1948, de Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga

2. Propagande internationale pour soutenir la résistance de Madrid

Soiuzkinocronica (1936-1937) Roman Karmen et Boris Makaseiev

Madrid en feu (1937) de Roman Karmen

Archives de la Gaumont : <https://gparchives.com/index.php?html=108>

The Spanish Earth - Terre d'Espagne (1937) de Joris Ivens

Victoire de la Vie et L'Espagne vivra (1937 et 1938) de Henri Cartier-Bresson

Mourir à Madrid (1961) de Frédéric Rossif

3. Propagande hitlérienne

Le triomphe de la volonté - Triumph des Willens (1934) de Leni Riefenstahl

4. Propagande franquiste

Les longs métrages de propagande franquiste

Frente de Madrid (1939) de Edgar Neville

Raza (1941) de José Luis Saénz Heredia

Franco ese Hombre (1964) de José Luis Saénz de Heredia

Documentaires de propagande franquiste

La Ciudad Universitaria (1938) de Edgar Neville

La Liberación de Madrid, 1^{er} avril 1939

El Gran desfile de la victoria, le 19 mai 1939

Te Deum, à l'église Santa Barbara le 20 mai 1939

¡Presente! 1939 (Traslado de los restos mortales de José Antonio Primo de Rivera de Alicante al Escorial (1939)

Madrid Barajas, 1939, le général Franco décore les pilotes de la légion Condor hitlérienne

Encore en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Bv5XABASHo>

1959, El presidente Eisenhower en Madrid – NO-DO/ RTVE

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/presidente-eisenhower-madrid/2847599/>

Eisenhower In Spain – AP

<https://www.youtube.com/watch?v=tBUPIAWg1x4>

Propagande américaine

Eisenhower President

1952 Eisenhower Political Ad- I like Ike – Presidential campaign ad

En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=U3SOYfl_ng

IV. FILMS EUROPÉENS¹⁰⁶⁷

Germania Anno - Allemagne année zéro (1948) de Roberto Rossellini

Et Dieu créa la femme (1956) de Roger Vadim

La Dolce Vita (1960) de Federico Fellini

Djävulens öga - L'œil du Diable (1960) d'Ingmar Bergman

V. DOCUMENTAIRES

AZORÍN WILLIAMS, Pablo ; HIERRO, Marta - *Agente Sicre, el amigo americano* - TVE documental, 2014

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=IAgfpYgb91M>

COLT, Sarah - *L'enchanteur Walt Disney* - Documentaire de 3h44 – Producteurs Sarah Colt Production avec la participation d'ARTE GEIE - En deux parties. 2015.

En ligne : https://boutique.arte.tv/detail/walt_disney_deux_parties.

DOUX, Samuel, réalisateur ; DE BOUTIGNY, Carlo, co-auteur - *Il était une fois Walt Disney* - Producteurs ARTE France, LES FILMS D'ICI, RMN -

En ligne : http://boutique.arte.tv/detail/il_était_une_fois_Walt_Disney.

KORKIKIAN, Jérôme - *Hollywood Confidential – Les égouts du paradis* - Arte – Coproduction ITV STUDIOS GFrance et Arte avec la participation de RTBF –

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=RCJyDXtuR-w>

MONDELO, Sergio G. – *Ava Gardner, la gitane d'Hollywood* - Arte documentaire, 2017, Moto Film

En ligne : https://boutique.arte.tv/detail/Ava_Gardner_gitane_Hollywood

VIOTTE, Michel - *La guerre d'Hollywood, 1939-1945, Propagande, patriotisme et cinéma*. Documentaire - Éditions et production La Martinière et France Télévision, 2013, diffusion sur France 3 et France 5 en 2018.

La Sección Femenina – DMAX España - Así era la Sección Femenina y el modelo de mujer que definió Franco. La vida del dictador en color

<https://www.youtube.com/watch?v=mWpaHv6l7o0>

TVE - RTVE – Émissions et rediffusion des films du corpus jusqu'en 2018

2006 – Pedro Masó recibe el Goya de honor y recibe « Las chicas de Pedro Masó ». Hommage rendu également à ses trois comédies produites dans les années 1950 « *qui le hissèrent au plus*

¹⁰⁶⁷ Cette filmographie ne mentionne que les films cités et utilisés dans le cadre des différentes analyses du présent travail. Elle ne tient évidemment pas compte des films français, italiens, anglais et suédois des années quarante et cinquante visionnés.

haut rang de la comédie : Las chicas de la Cruz Roja, El día de los enamorados, Amor bajo cero. ».

En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=KK8Xf5aWU-w>

Septembre 2008 - *Noticias* - Décès de Pedro Masó, mention du Goya d'honneur de l'Académie décerné en 2006 pour les cinquante années du producteur consacrées au cinéma.

<https://www.rtve.es/noticias/20080924/fallece-81-anos-director-guionista-productor-pedro-maso/162849.shtml> - En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KK8Xf5aWU-w>

Décembre 2008 – *En Escena* - Homenage a Pedro Masó.

En ligne :

<https://www.rtve.es/alacarta/audios/en-escena/escena-homenaje-pedro-maso-17-12-08/363203/>

Novembre 2011 - *Cine de Barrio* - Concha Velasco, animatrice reçoit *Las chicas de la Cruz Roja* sur le plateau avant de rediffuser le film.

En ligne :

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/cine-de-barrio/cine-barrio-chicas-cruz-roja/1241980/>

En août 2015, décès de Katia Loritz, rediffusion du film de *Las Chicas de la Cruz Roja*

En ligne :

<https://www.rtve.es/noticias/20150817/muere-actriz-katia-loritz-chicas-cruz-roja/1201440.shtml>

Le 8 juillet 2017 - *Historia de nuestro cine* – RTVE - Elena Sánchez, con Luis E. Parés, historiador y crítico cinematográfico presente *Viaje de Novios* (1956) de León Klimovky, produit par José Luis Dibildos, avant de diffuser le film à l'antenne.

En ligne :

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-viaje-novios-presentacion/4121558/>

Du 30 juillet au 3 août 2018 - *Historia de Nuestro cine* – G_Fernando Méndez-Leite présente *Las chicas de la Cruz Roja* et Rafael Salvia, en présence de Concha Velasco, rediffusion des succès d'antan, dans une programmation qui inclut : *El bueno, el feo y el malo*, *'Vente a Alemania, Pepe'*, *'Adiós cigüeña, adiós'* y *'El oro de Moscú'*.

En ligne :

<https://www.rtve.es/television/20180728/historia-nuestro-cine-despide-su-coloquio-vacaciones-semana-dedicada-exitos-populares/1770501.shtml>

En mars 2019 - Pedro Masó fils présente la trajectoire de son père et les Prix Goya 2006 –

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=reLsHa-Wb7s>

ANNEXES

ANNEXES I – PARTIE II –

LES TROIS FILMS DU CORPUS

I. PRÉSENTATION

1. Las Muchachas de Azul – 1957¹⁰⁶⁸

Réalisateur : Pedro Lazaga
Scénario : Noel Clarasó, José Luis Dibildos
Photographie : Manuel Merino
Musique : Antón García Abril
Montage : Alfonso Santacana

Distribution :
Fernando Fernán Gómez, Analía Gadé, Tony Leblanc, Licia Calderón, Vicky Lagos, Antonio Ozores, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, Ena Sedeño, Lucía Prado.

Durée : 82 minutes.

2. Las chicas de la Cruz Roja – 1958¹⁰⁶⁹

Réalisateur : Rafael J. Salvia
Assistants réalisateurs : Fernando Palacios, Rafael Romero-Marchent
Scénario : Pedro Masó, Rafael J. Salvia
Photographie : Alejandro de Ulloa
Musique : Augusto Algueró, chanson interprétée par Anna María Parra
Montage : José Antonio Rojo
Décors : Enrique de Alarcón, Asensio
Costumes : Cornejo, Rango, Paquita
Maquillage : Carlos Nin, Antonio Puyol
Producteur : Asturias Films, chef de production : Pedro Masó

Distribution :
Conchita Velasco (Paloma), Tony Leblanc (Pepe), Luz Marquéz (Julia), Antonio Casal (Andrés), Katia Loritz (Marion), Arturo Fernández (Ernesto), Mabel Karr (Isabel), Ricardo Zamora Jr. (León), Pedro Porcel (Tío Flauta), Adrián Ortega (Constantino, le majordome), Marcellin Ornat (Don José), Angel Ter (le supporter), Raúl Cancio (l'entraîneur), Milo Quesada (Hugo), José María Lado (père de Paloma), Francisco Bernal (le monsieur des tics), María Isabel Pallarés (mère de Julia), Mario Morales (le photographe), Mercedes Alonso (amie d'Isabel), Pepe Calvo (Napoleón), Marión Arbó (le mari résigné), Barta Barry (l'ambassadeur), Tipo y Coll (voyageurs de l'autobus), María Vigo (l'acheteuse des perruches), Erasmo Pascual

¹⁰⁶⁸ AGUILAR, Carlos – *Cine español 1950 – 1961. Riendo en la oscuridad* - Valencia, Desfiladero ediciones, 2017, p. 274.

¹⁰⁶⁹ HERNÁNDEZ LES, Juan A. – « Las chicas de la Cruz Roja » - in *Antología crítica del cine español 1906-1995* - Editorial Catedra/ Filmoteca Española, Madrid, 1997.

(l'avare), Manolo Gómez Bur (ami de León), Gabriel Llopart (le séducteur du Retiro), Vicky Lagos (La Charo), Ignacio de Paul (ex-fiancé de Juia), Luisa Sala, Maria Laso, Jesús Puente, José Morales, Ángel Terrón, Juan Cazalilla.

Format : couleur, Eastmancolor, 35 mm, panoramique.

Durée : 83 minutes.

3. Vuelve San Valentín – 1962¹⁰⁷⁰

Réalisateur : Fernando Palacios

Scénario : Vicente Coello, Pedro Masó, Antonio Vich, Rafael J. Salvia

Photographie : Alejandro de Ulloa

Musique : Augusto Algueró, Guido de Angelis

Décors : Julio Molina, Antonio Simont

Montage : Julio Peña

Producteur : Asturias Films, chef de production : Pedro Masó

Distribution :

George Rigaud, Amparo Soler Leal, Cassen, Manolo Gómez Bur, Teresa del Río, José Luis López Vázquez, Gracita Morales, Amelia de la Torre, María Cuadra, Mari Carmen Prendes, Adrián Ortega, José Orjas, Paula Martel, Irán Eory, María José Alfonso, José María Caffarel, Rafaela Aparicio, Jesús Guzmán, Alicia Hermida, Luis Morris, Laly Soldevila, Erasmo Pascual, Luis Barbero, Carlos Piñar, Pedro Fenollar, Mario Morales.

Durée : 93 minutes

II. DONNEES RECUEILLIES A « LOS ARCHIVOS GENERALES DE LA ADMINISTRACION », ALCALA DE HENARES – AGA - DU 7 AU 11.01. 2018

Soulignons qu'en dépit de la conformité des trois films avec les exigences de la censure espagnole et leur aménité en tous points au regard de la morale religieuse, il aura tout de même fallu que les maisons de production bataillent pour obtenir une classification qui permette une plus large diffusion, et bénéficient d'un pourcentage non négligeable de la prise en charge du financement de chacun des films par l'État.

Ce fait illustre ce que Román Gubern analyse dans son ouvrage sur la censure¹⁰⁷¹ : un arbitrage absolument arbitraire, cadre de son pouvoir incontestable.

1. Las muchachas de Azul – 1957

Ref./ (03) 121.002 36/03633

C/ 34634

- Director, Pedro Lazaga

¹⁰⁷⁰ AGUILAR, Carlos – *Cine español 1950 – 1961. Riendo en la oscuridad – Op. Cit.* p. 288.

¹⁰⁷¹ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román - *La censura : función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936- 1975)* – Llobregat Ediciones Península – 1981.

- Productor, José Luis Dibildos Alonso propietario de la Marca Agata Films, productora

A- Por el Ministerio de Información y Turismo - Dirección general de Cinematografía y Teatro.

EXP 17 047 - Salida N° 24.477 del 24 de diciembre de 1957

Licencia de exhibición para todo el territorio nacional a favor de la película titulada “Las muchachas de azul”, compuesta de nueve rollos y 2.490 metros, de nacionalidad española, producida por Agata Films y distribuida por Radio Films S.A.E.

Decisión de la Junta N° 17.047 en fecha del 11.12.1958

Presidente Alfredo Timmermans Díaz - Vocal técnico Don Rafael de Casenave
AUTORIZADA PARA MAYORES de 16 años (acordado por unanimidad)

- Estrenada el 16 de diciembre de 1957

N° 2369 - Con petición para que sea visionada por la Junta, carta mandada a Francisco Ortiz Muñoz

Comentarios de los vocales:

. “Película en color con los problemas de las chicas casaderas.

. “Las dependientas de almacén a la caza de novio rico, acaban por casarse con cualquiera.”

. “Patochada en Eastman color y canciones de empleadas de gran almacén cuyas ganas de novio y credo matrimoniales contados sin gracia, sin originalidad, sin amenidad y sin ternura. ¡Qué prosaísmo! ¡Qué vulgaridad! ¡Y bien mirado ni mereciera la pena tal vulgar y uniforme materialismo a la hora de enamorarse!

. “Comedia cómica de costumbres muy melodramática, pero bien realizada sin otro propósito que divertir, lo cual consigue.”

. “Puede autorizarse para mayores en atención al tema que trata simplemente de cómo varias empleadas – muy guapas – de “Galerías Preciados” consiguen conquistar marido.”

El guion de *Las Muchachas de Azul*

Unos grandes almacenes. Y en ellos, como vendedoras, cientos de muchachas vestidas con uniforme azul. Son jóvenes, bonitas, estupendas y todas tienen la misma ilusión, un marido. Sufren de obsesión matrimonial. ¡Pero no es tan fácil ponerse a un hombre en el chaqué! Ellos se defienden con entereza, padecen alergia matrimonial y se ayudan entre sí, en defensa de su libertad de solteros.

Uno de ellos es el teórico de la soltería; les infunde animo con sus frases rotundas: “La grosería es la única defensa eficaz contra el matrimonio.”, “El matrimonio es un suicidio condenado con cadena perpetua...”

Pero las Muchachas de Azul no se dan por vencidas y utilizan sus armas secretas. Son peligrosísimas.

La batalla es emocionante y divertida; la ciudad se convierte en una inmensa jungla matrimonial. Los hombres defienden su objetivo: la libertad.

Ellas no cejan en el suyo: un vestido de novia blanco y a Mallorca.

La historia termina cuando los más débiles piden la paz.

Clasificación revisada el 11 de febrero de 1958

Valor estimado 6.139.550 pesetas (acordado por unanimidad)

Categoría a efectos económicos: PRIMERA A. (Acordado por mayoría) - INTERÉS NACIONAL

Los comentarios de los Vocales :

. *“El tema de esta película es agradable, por un ambiente juvenil avalado por el color, que resulta bueno, con bonitas vistas de la capital. La dirección e interpretación son buenos, así como el guion.”*

. *“Tema simpático y limpio, bien finalizado. Interpretación y dirección muy buena, música de fondo excelente. “*

. *“Dirección: bien, sencilla, sin complicaciones ni irritable alarde pero perfectamente correcta y sirviendo exactamente a la acción. Interpretación: bien en conjunto. Personalmente bajo la excepción de Ozoreg cada vez con menos gracia y más afectada. Guion: gracioso, amable, y dentro del tipo que suele alegrar a la gente como la fotografía, el conjunto de elementos técnicos y artísticos es estimable y entiendo que este cine debe estimularse, protegerse, no tengo inconveniente en favorecer la máxima categoría.*

Los peros y contras :

Comedia amable, divertida a ratos, con momentos reiterativos y tipos excesivamente caricaturescos. El guion es hábil y desarrolla acertadamente la idea temática, pero no puede evitar que los errores de esta se vean reflejados en la pantalla. La realización es excelente, aunque sigue una cierta rutina que busca más la comercialidad que el camino del buen arte. Fotografía y color son buenos y el reparto es también de calidad. El conjunto con los errores apuntados es de un tono amable en parte conseguido(...).

“Una película de tema amable, gracioso, llevada con una agilidad y ritmo grandes. Moderna comedia, bien conseguida, en fotografía, interpretación y dirección. En resumen, el tipo de cine que interesa primordialmente a la industria. Excelente.”

Nota :

- En las dos reuniones de la Junta del 10 de diciembre de 1957 y del 11 de febrero de 1958, si falta presidente, el Vice Presidente es el mismo: Alfredo Timermans Díaz. Son 5 los vocales de la Rama de censura el 10 de diciembre y 8 los de la Rama de clasificación en el del 11 de febrero. El secretario es en los dos casos Francisco Ortiz Muñoz.

Véase carta de la Junta para la protección económica

Ref/ J.C.C 344/J8 - Exp. 17 047

Del director general al jefe del Servicio de Ordenación económica de la Cinematografía

De acuerdo con la orden de 16 de julio de 1952, que regula la protección a la producción cinematográfica nacional, la Rama de clasificación de la Junta de clasificación y censura, en su reunión del día 11 del actual, deliberó sobre el coste de producción de la película titulada “Las muchachas de azul” determinándolo, por unanimidad de votos, en SEIS MILLIONES CIENTO TREINTA Y NUEVE MIL QUINIENTAS CINCUENTA PESETAS (6.139.550, pesetas).

Según la clasificación de PRIMERA A – obtenida por mayoría de votos, en la reunión de la Junta dicho día, y de conformidad con la Orden Ministerial citada, corresponde dispensar a Don José Luis Dibildos Alonso, Propietario de Agata films, Productora – de la MUCHACHAS DE AZUL,

una protección económica equivalente a un CUARENTA por CIENTO del coste de producción reconocido.

Dios guarde a V.I muchos años

Madrid, 12 de febrero de 1958

EL DIRECTOR GENERAL”

2. Las chicas de la Cruz Roja – 1958

En los Archivos Generales de la Administración (AGA), existen dos carpetas con dos documentos de declaración de la Junta de censura con clasificación contradictoria y con fecha distinta, acerca de la misma película. Son dos documentos procedentes del Ministerio de Información y Turismo / Instituto nacional de la cinematografía/ Junta de clasificación y censura.

A. Los dos documentos de declaración de clasificación con decisión contradictoria y con fecha distinta: emitidos los dos por el Ministerio de Información y Turismo/ Instituto nacional de la cinematografía/ Junta de clasificación y censura.

- Primer documento N° 2596/J8: Expediente 18.464 fechada del 29 de octubre de 1958, que apunta el acuerdo de: “clasificarla como AUTORIZADA PARA MAYORES DE 16 AÑOS, sin adaptaciones de ninguna clase.
Fechada del 31 de octubre de 1958.

- Segundo documento N° 3210/J8 - Expediente 18.464 fechada del 27 de diciembre de 1958 que declara el siguiente acuerdo “Clasificarla en la categoría PRIMERA A.” Y determina su coste de producción en 6.912.000 pesetas.

- Sigue otro folleto que no lleva fecha ni firma en el que se dice:

“Películas “Las chicas de la Cruz Roja”. En la Rama de Censura ningún vocal se pronunció a favor ni en contra de ser declarada de “INTERÉS NACIONAL” dicha película.

Con lo cual hubo incoherencia notable de documentos idénticos, emitidos por la misma Junta con decisiones distintas pero que deja rastro de un documento que seguramente se hizo con retroacción.

- Los dos asuntos dieron lugar a trámites con sus cartas respectivas.

. El asunto de la censura de autorización para mayores de 16 años o autorizada para todos los públicos.

. El asunto de interés general.

- La Carta de petición de la productora Asturias S.A testifica que en un primer momento la película fue censurada y que dos tipos de cartas por parte de la productora tuvieron efecto y permitieron levantar la censura y alcanzar el reconocimiento de “Interés nacional”:

. Con el apoyo de Falange

. Con el apoyo de la Cruz Roja Española.

. La petición del 14 de noviembre de 1958, del director propietario de la producción cinematográfica Asturia Films, Jesús Rubiera al Director General de la cinematografía y Teatro:

Que el exponente entiende que la película de referencia ha sido realizada con un limpio propósito positivo sin que, a su juicio, ofrezca peligrosidad para menores salvo alguna efusión amorosa que pudiera fácilmente eliminarse. Por lo que respetuosamente,

SUPLICA a V.I se acceda a que la película “La chicas de la Cruz Roja sea autorizada para todos los públicos, ya que ello es de gran interés ante el general desarrollo de estrenos en las demás capitales que de manera intensiva comenzará el próximo lunes, y pueda también así tener la película mayor campo de alcance económico, lo que resulta necesario incrementar en estos momentos para los filmes españoles, y particularmente en el caso de que se trata, ya que la producción ha tenido un coste elevado.”

B - El “Interés nacional” en 1959

- En el folleto sin fecha y sin firma de la carpeta C/34 682

Dichas cartas vienen a continuación del nuevo acuerdo de la Junta N° 3210/J8 de clasificar la película en la categoría PRIMERA A- con presupuesto determinado.

En la Rama de clasificación 3 votos fueron contrarios, 2 no la estimaron de 1era A y 5 no se pronunciaron ni a favor ni en contra. Por consiguiente, el productor de la película puede pedir que sea declarada de “Interés nacional” y se someterá la solicitud a votación de los miembros de ambas ramas que aún no emitieron su voto”.

- Vienen dos cartas:

. Primera carta de febrero de 1959: carta de súplica de Jesús Rubiera González, director propietario de la producción cinematográfica “Asturia Film” al director de la cinematografía y Teatro.

. Solicita la concesión del título de Interés nacional para las chicas de la Cruz Roja y desarrolla todos los argumentos para ello en cuanto a la presentación de la ciudad.

. Se reclama de la declaración de Don Jesús Fueyo Álvarez¹⁰⁷², delegado nacional de Falange española tradicionalista y de la JONS para prensa y radio, cuando el estreno de la película:

Carta de Jesús Rubiera González citando Don Jesús Fueyo Álvarez:

Que siendo potestativo de la Dirección General de su digno cargo, la propuesta a concesión del título de “Interés general” a aquellas películas que, por sus valores artísticos, técnicos, pedagógicos o culturales sean a su juicio acreedoras a tal distinción, se cree en

¹⁰⁷² Don Jesús Fueyo Álvarez fut membre du Conseil d'État, il dirigea l'Institut des Études Politiques et fut délégué national de la presse et de la radio de la Phalange. Il fut également professeur de droit politique à l'Université de Santiago à partir de 1955, puis professeur de théorie politique à partir de 1969 à la Faculté des Sciences Politiques, Économiques et Commerciales de Madrid, et auteur de nombreux ouvrages de droit politique.

circunstancias suficientes para solicitar de V.I tal propuesta favorable con relación a la película “Las chicas de la Cruz Roja”.

En la estimación de los méritos que concurren en la película cabe considerar, primero: su sentido pedagógico, formativo y social. En segundo lugar: su valoración artística; a continuación, la técnica, y finalmente el refrendo popular y la crítica de España como anticipo del éxito que ha de lograr en el extranjero en calidad de auténtico mensaje alegre y positivo de nuestra realidad Nacional.

Ahora nos permitimos someter a la alta consideración de V.I los motivos por los cuales entendemos que “Las chicas de la Cruz Roja” se halla dentro de la línea establecida por el recto criterio de esa Dirección General para la precitada calificación de “Interés Nacional” que solicitó a favor de mi película.

Sentido pedagógico formativo y social. Don Jesús Fueyo Álvarez, delegado Nacional de Falange Española Tradicionalista y de la JONS para prensa y Radio, hizo espontáneamente y con ocasión del estreno de “Las chicas de la Cruz Roja” esta declaración: “Es una película muy alegre, muy juvenil, que nos descubre a un Madrid muy actual; porque es verdad, porque lo ha hallado el régimen y además por servir a un tema nobilísimo como es la obra de la Cruz Roja. Creo que producirá en la Capital y en las Provincias una generosa sensación de optimismo, pues nos descubre con alegría y con cultura, al mismo tiempo, nuestras realizaciones y nuestra vitalidad creadora.”

Dichas generosas manifestaciones me indujeron que había conseguido lo que me propuse: la película de Madrid - y la de España de hoy para el Mundo. En “Las chicas de la Cruz Roja”, los panoramas de la ciudad grande y moderna, construida en estos años sirven de fondo a una acción de tipo social y humano que también es consecuencia de nuestro modo de ser actual. El desfile de tipos de diferentes clases sociales, permite apreciar que en este clima de convivencia todas las reacciones son positivas. La película logra sin crear problemas de angustia ni de barreras, sin sacar a la luz ángulos sombríos, ganarse exclusivamente la admiración popular por la vía de la verdad: es la primera vez que yo sepa que Madrid como corazón de España aparece en una pantalla de modo que pueda exaltar a nuestro país en cualquier parte del mundo.

Hay ciertamente en nuestra película una ambientación demostrativa del grado de paz y progresos alcanzados bajo el régimen por la Capital de España. Porque en “Las chicas de la Cruz Roja”, Madrid, adquiere una belleza y un empaque señorial que era desconocido hasta ahora; porque los habitantes de la Capital de España viven y ríen y hablan como los de todas las grandes ciudades; porque muestra una España limpia, clara, atractiva, y, porque, en fin, siega de un plumazo un Madrid primitivo, feo, hueco, e informal que habían recogido muchas películas anteriores.

Existe así mismo en la película de “ASTURIAS FILMS” una intención proselitista y social, que bajo el lema de que las mujeres también, sirven a la Patria, nos muestra unas muchachas de diferentes clases desde la más humilde a la más acomodada, que se une para practicar el bien y crean entre ellas unos vínculos de amistad y comprensión, solo realizables al amparo de una ideología nacional de hermandad y de fe.

Valoración artística y técnica

“Las chicas de la Cruz Roja” aspira al título de película de “Interés Nacional” después que sectores muy diferentes de la vida española han puesto en relieve sus cualidades en los órdenes de la técnica y del arte. Los tres premios del más alto organismo sindical – uno de ellos para el equipo artístico, precisamente, los trofeos, otorgados por escritores, periodistas y guionistas de Madrid y Barcelona, a la mejor fotografía en color y a la interpretación de los artistas de dicha

producción cinematográfica, nos animan a confiar, por su coincidencia, en esa definitiva estimación dependiente del juicio de V.I.

Un ochenta y dos por ciento del film se hizo en exteriores. Sabidas son las dificultades y contingencias de esta modalidad de rodaje. Sin embargo, una de las razones más constantes en el elogio de “Las chicas de la Cruz Roja” la constituye la armonía de color y de visión, la regularidad y la perfección fotográfica y de movimiento desde el principio hasta el fin. Me permito señalar en relación con los referidos aspectos artísticos y técnicos que en la película aparecen, contando a los ocho protagonistas, veinte figuras más de primer rango dentro de nuestra cinematografía y – la amplísima nómina de figuración alterna con la muchedumbre madrileña – auténtica, sin que el espectador advierta la menor diferencia. Esto era a mi entender el objetivo ideal.

Refrendo popular

Apta para todos los públicos “Las chicas de la Cruz Roja” no solo sirve el interés del de todas las edades, sino que es bien acogida en todas las esferas sociales. Personalmente, podría dar testimonio del éxito alcanzado en las mejores salas de estreno y reestreno de Madrid y Provincias: en San Sebastián, por ejemplo, estuvo cinco semanas, otras tantas en Valladolid, cuatro en Zaragoza, por no citar más, y en lo que respecta a Madrid baste saber que en los Cines de Infantas, Metropolitano y Pavón ha batido todos los récords de taquilla, evidenciando el público con un entusiasmo mayor que ante ninguna otra película Nacional o extranjera de la temporada presente. Teniendo en cuenta este innegable éxito popular, que corrobora unánimemente la crítica de toda España, y basado en el conocimiento de su buen criterio y rigurosa equidad, Ilmo. Sr.

SUPLICO a V.I se digna elevar al Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo propuesta de que sea otorgado a la película “Las chicas de la Cruz Roja” el título de Interés Nacional.

*Es gracia que espera alcanzar de V.I cuya vida guarde Dios muchos años.
Madrid, el seis de febrero de mil novecientos cincuenta y nueve. “*

. Segunda carta de Asturias Films del 12 de marzo de 1959 del mismo al mismo (José Muñoz Fontán – director general de la cinematografía y Teatro) reitera la petición de febrero y solicita de nuevo “El interés nacional” “con vistas a la presentación de la película el día 19 de marzo, función a beneficio del Hospital Central de Cruz Roja Española, en cuyo acto se impondrán las medallas otorgadas a dicha institución a los realizadores del film, y sería nuestro mayor orgullo que ese día pudiéramos anunciar que la película había sido declarada de “Interés Nacional” por lo que esperamos contar con la gracia de Vd. rogándole tenga la bondad de apoyar nuestra petición por tratarse de una película conocida por el público le han otorgado seis galardones, entre ellos tres premios nacionales y los otros tres de instituciones netamente españolas.”

Con indicación manuscrita en el margen: “Recibida hoy. Es la Junta la que propone al Sr. Ministro la concesión o la denegación.”

Contestación

- El 13 de junio de 1959, N° 18.464 / 2100/Z J.C.C

La Junta de Clasificación y Censura envía una carta a Asturias films para que presente una petición “a la Superioridad, puede así manifestarlo a esta dirección general, la cual procederá seguidamente de acuerdo con la petición”, sin necesidad de pasar por el mismo ministro.

- La nota para el ministro: sin fecha, sin sello y sin ninguna firma, en hoja limpia

“Las chicas de la Cruz Roja”, película clasificada en “Primera A”. Película limpia, autorizada para todos los públicos, excelente crítica en toda España.

Felicitación de la Asamblea de la Cruz Roja. Ayuntamiento de Madrid.

El Productor, Jesús Rubiera, en nombre de Asturias Films, desea solicitar, que sea declarada de “Interés Nacional”. Este productor, Jesús Rubiera tiene un gran historial en el cine español, por la calidad de sus películas y porque todas han sido autorizadas para menores.

Ha realizado entre otras, “Misión Blanca”, película católica, declarada de Interés Nacional y de exaltación de los misioneros en Guinea.”

La resolución

- Deliberación sobre el coste de producción: N° 3217/J8

La certificación firmada por Francisco Ortiz Muñoz secretario de la Junta de clasificación y censura: en fecha de la reunión del 23 del actual – con el visto bueno del presidente de la Junta en 27 de diciembre de 1958, dice así: *“delibero sobre el coste de producción de la película titulada “Las chicas de la Cruz Roja”, realizada por Don Jesús Rubiera González, propietario de la marca Asturias Films, determinándolo, por mayoría de votos, en SEIS MILIONES NOVECIENTAS DOCE MIL PESTAS. Dicha película quedó clasificada, por mayoría de votos en la categoría PRIMERA A.”*

- En fecha del 27 de diciembre de 1958, ratifica la decisión de la reunión de la Junta del 23 de diciembre: *“deliberó sobre el coste de producción la película titulada “Las chicas de la Cruz Roja” en 6.912.000 pesetas”.*

Según la clasificación de PRIMERA A. obtenida – por la referida película, en la reunión de la junta de dicho día, y de conformidad con la Orden Ministerial citada, corresponde dispensar a Don Jesús Rubiera González, propietario de la marca Asturias Films, productora de la CCR”, una protección económica equivalente a un CUARENTA por CIENTO del coste de producción reconocido.

Firmado, el director general.

- A continuación, en la Carpeta figura la nueva clasificación de la Rama de Censura que menciona :

. Valor estimado de 6.912.000 pesetas- acordado por mayoría

. Con categoría a efectos económicos: PRIMERA A. (Acordado por mayoría) INTERÉS NACIONAL. En fecha del 23 de diciembre de 1958 (Última hoja) de los folletos firmados por los vocales.

- El 28 de mayo de 1960, carta de Asturias Films al director general de cinematografía: para pedir una extensión de certificación *“en la que conste que dicha película “Las chicas de la Cruz Roja” realizada en 1958, clasificada en Primera A y premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo en dicho año está dentro del convenio hispano-argentino.*

Asturias Films acaba de ceder la producción para su explotación en la República Argentina, cesión a Películas mexicanas argentinas S.R.L.”

El guion de *Las chicas de la Cruz Roja*

“Madrid en primavera. La ciudad se engalana y luce su más bella jornada: la fiesta de la Banderita. Miles de lindas muchachas se disponen a postular para la Cruz Roja Española. En cuatro de ellas se encuentra y simboliza la pequeña historia del día.

Julia una muchacha de clase económica media acomodada, acude a la fiesta por costumbre y obligación, pero a disgusto. Se siente enferma y se cree enferma, pero toda su pretendida dolencia es fruto de desengaño amoroso que debiera ya estar superado y olvidado.

Paloma, en su modesta casa de barrio popular, se propone vivirlo con ilusión. Pepe su novio, un mecánico pintoresco, aquejado de injustos celos, trata de prohibírselo; pero ella hará su voluntad como siempre.

Isabel, bella estudiante, culta y desenvuelta, se juega a cara y cruz, con su compañera de habitación de Colegio Mayor, quién de las dos irá a postular. Gana ella, aunque no está segura de cuál de las dos ha salido ganando.

Marion, hija de un embajador, elegante y distinguida, está habituada por su permanencia en otros climas, a costumbres demasiado libres y desenfadadas. Trasnocha, llega tarde a casa y por la mañana esta soñolienta y su padre ha de insistir para que vaya a la fiesta utilizando más su diplomática que su autoridad.

Y la jornada empieza. Paloma, desbordante de entusiasmo, se entrega su tarea con verdadero afán y arrastra consigo, a su pesar, a Marion, quien solo se ha propuesto hacer acto de presencia. Pero la desbordante energía de la madrileña impulsa y concluye por ganarle a su generosa vitalidad. También se encuentra con Ernesto un apuesto bolsista que le agrada, pero a quien raras veces ve a causa de sus costumbres dispares.

Julia en el curso de la postulación, conoce a Andrés, un médico joven y estudioso, que se interesa por la presente enfermedad de la muchacha. Se ha especializado en una pocas enfermedades raras o incurables y cree ver en Julia síntomas de una de ellas, por lo que la sigue constantemente llevado de su preocupación científica.

Una serie de artes reúne a las cuatro chicas que van a parar a un gran hotel. Allí, se halla concentrado un equipo de fútbol, cuyo “as” incuestionable es León; famoso portero. León se ve asediado por periodistas, fotógrafos, cazadores de autógrafos, etc. Todos le admiran menos Isabel, para quien es uno más, con desdén para su vana popularidad. León se siente primero ofendido, luego atraído por el encanto y la inteligencia de la estudiante.

Las cuatro muchachas van luego a la Bolsa, a instancias de Marion que espera encontrar allí a Ernesto. Pepe, siempre celoso, León y Andrés las siguen, pero las pierden de vista. Y su compartido interés, aunque sin posibles rivalidades, le lleva a convertirse en amigo.

En la Bolsa, la cuestión da pingües resultados, especialmente para Paloma, a quien acapara un multimillonario anciano que, conquistado por la irresistible simpatía de la chica, le hace un fabuloso donativo. Marion encuentra en efecto a Ernesto, y

aunque siempre reina tirantez entre ellos, concluyen por mostrarse afables el uno con la otra.

A la salida de la Bolsa encuentran el cortejo de una boda que acaba de celebrarse en los Jerónimos. La novia les ofrece cuatro flores de su ramo y cada una de ellas) – de acuerdo con sus respectivos caracteres fantasean las incidencias de su propia y sonada boda.

Pepe, León, Andrés concluyen localizar a las muchachas y reunirse con ellas en torno a la mesa petitoria en la calle de Alcalá. También entre Ernesto y Marion parece, al fin, iniciarse un romance formal.

Un incidente rival aviva, inesperadamente, los celos de Pepe que regaña tajantemente con Paloma. Andrés por su parte concluye por convencer a Julia de que sufre una enfermedad muy grave. Julia se asusta y apunta que tal vez se deba todo al desengaño amoroso que sufrió. Andrés, herido en su puro afán científico, se aleja de ella con cajas destempladas. Y el iniciado idilio entre Isabel y León se ve cortado por la presencia del entrenador del equipo que conmina al futbolista para que abandone un devaneo que puede perjudicar “su forma física”. Isabel, indignada, se revuelve contra León y le colma de improperios. Este se aleja, mohíno.

Durante la tarde de la cuestación, las cuatro chicas van al hipódromo de la Zarzuela, donde cuentan con la generosidad de los expectantes para concluir de llenar copiosamente las huchas. Marion encuentra de nuevo a Ernesto, pero también a un antiguo amigo, un arrogante sudamericano, con quien recuerda pasadas aventuras. Una broma de mal gusto de este último es contestada por Ernesto con energía, dándole una lección. Y Marion queda sola sin ninguno de los dos.

Paloma se separa tristemente de sus amigas. Pero ellas, enteradas de que tiene un grave problema, se lo resuelven generosamente, y deciden ir juntas a la fiesta que se da en honor de las postulantes.

Todas se preparan. Julia recuperada su afán de vivir, con renovada ilusión. Su madre, jubilosa al ver el cambio que en ella se ha operado, da las gracias a Andrés. Este es en realidad, un psiquiatra que utilizó el recurso de la pretendida enfermedad incurable para curar su efectiva desgana. Y ahora es el quien efectivamente está enfermo, pero de amor por su bella paciente.

Pepa va en busca de León, que sale silenciosamente del hotel y ambos deciden acudir también a la fiesta. Pepe lleva consigo a una atractiva muchacha para provocar los celos de Paloma.

La fiesta se celebra en los jardines de un gran hotel. Las muchachas van con elegantes vestidos – el de Paloma regalo de Marion – más atractivas que nunca con deseo de divertirse; pero no lo consiguen. Algo les falta a cada una. Están sin pareja.

En premio a la entusiasta y eficaz labor desarrollada por Paloma, se le condecora con una medalla. Y cuando aún están conmovidas por los aplausos y agasajos, se reúnen con los elegidos de sus corazones. Paloma con Pepe, Luego de separar a

este de su acompañante y reconciliarse Julia con Andrés, que la receta y se receta a si mismo el tratamiento adecuado para su común dolencia; noviazgo y boda. Isabel con León, al que ha concluido por admirar como todos. Y Marión con Ernesto, por cuyo amor sabrá ser tan honesta en sus costumbres externas como lo fue en el fondo de su corazón.

La fiesta ha terminado. Muchas necesidades podrán ser remediadas y muchos dolores aliviados, por la Cruz Roja gracias a la generosidad de Madrid, la ciudad a que un sol naciente desvela para los afanes de un nuevo día.

3. Vuelve San Valentín – 1962

Ref.: Caja 36/ 03922

- Ministerio de Información y Turismo

Dirección general de cinematografía y teatro - Junta de clasificación y censura

Exp 25.250 - 1 de agosto de 1962

Presidente: José María García Escudero

Vocales de censura: Rvdo. Padre Manuel Villares, Rvdo. Padre Andrés Avelino

Esteban

Vocal Técnico: Don Rafael de Casenave

Secretario: Don Luis Gonzáles Viñas

Distribuidora AS Films S.A - Versión Española / de nacionalidad española

Compuesta de 10 rollos y 2.494 metros

Primera clasificación: Queda clasificada como autorizada para mayores de 16 años – Acordado por unanimidad.

Adaptaciones: ninguna

Rama de censura – Informe: según los vocales presentes, escrito a mano, sin apellido

Los comentarios:

a. *“Continuación de “El día de los enamorados”. La película sigue la misma línea, y es alegre, divertida y entretenida. El San Valentín humanizado va poniendo ...entre enamorados, un poco de paz, de claridad y de espiritualidad. No solo no tiene reparo....sino que entretiene positivos valores “.*

b. *“Presenta diversos casos de novios sin “novios” y casados y en todos, la intervención de “San Valentín” que siempre llega a tiempo(...). Como película de esparcimiento cumple su objetivo y el público lo pasa bien. Aunque no tenga reparos mayores, por el tema y algunas secuencias no me aparece apta para menores.”*

c. *“Simpático y comercial empeño para la masa en el que no faltan buenos y saludables principios. Agradable y amable sin exigencias y digna en el tratamiento de las sugerencias religiosas.”*

d. *“La película no está mal realizada. Tiene un tema simpático que hace la película agradable y entretenida. La interpretación bastante aceptable. Presentada con buena fotografía en pantalla panorámica.”*

e. *“Una segunda parte de “El día de los enamorados”. San Valentín por medio de su enviado, continúa arreglando conflictos amorosos.*

- . Valor estimado: 5.610.000 pesetas, sin complemento de ninguna clase
- . Categoría a efectos: Primera B. (Acordado por mayoría)
- . Cada hoja queda parrafada por los vocales indica: con complemento (10 o 15%)
- . Comentarios de la hoja de José Luis Hernández Marcos

“Tema: Flojo. Claramente mirando a un mercado internacional, hasta el punto de imitar la comedia americana. Presenta una España falsa, bobalicona.

Guion: ágil y bien combinado salvo la encadenación de las historias. Dirección: correcta. Interpretación: discreta en general”

A petición de la segunda carta mandada por la productora para que la comisión de censura vuelva a reunirse y haciendo hincapié en que *El día de los enamorados* fue en su tiempo clasificada “toda clase de públicos”, se reúne de nuevo la Junta de censura en octubre y noviembre de 1962, modificando el dictamen.

Segunda reunión de la Junta el 20 de octubre de 1962

Respuesta de la Junta de Clasificación y Censura:

Ref./ exp 25.250

El 20 de octubre de 1962, se reúne de nuevo la Junta con el mismo presidente, y los mismos vocales. Actúa el secretario D. José Luis de Celie y Orúe. Se procede de nuevo a la clasificación y censura de la película *Vuelve San Valentín*: “Clasificación – Doblaje - Autorizada todos los públicos (Rectificado – Acordado por unanimidad) - Sin adaptaciones.”

Dictamen rectificado:

En un correo de notificación del 13 de noviembre de 1962: rectifica el dictamen emitido el día 9 de octubre de 1962 en el sentido de fijar definitivamente su coste de producción, en seis millones cuatrocientas cincuenta y uno mil quinientas pesetas. J.C.C 5435.

El guion de *San Valentín*

Otra vez 14 de febrero. San Valentín, día de los enamorados. Fecha luminosa para la ilusión y la esperanza. Y de nuevo el santo obispo latino, desde su celeste altura manda a un ser angélico para que se mezcle con los humanos “y desorientadas parejas” y les ayude limpiamente, a resolver sus problemas del sentimiento, siempre delicados, como san Agustín afirmaba.

Así, nuestro “Valentín” asiste a una boda singular, que no puede iniciarse bajo más funestos auspicios. El novio, Mauricio, pese a no haber sido favorecido en algún modo por la naturaleza, cuenta con una copiosa legión de admiradoras fervorosas, por ser uno de los más famosos fotógrafos del mundo, especializado en “bellezas”. Tales admiradores le persiguen hasta las mismas gradas del altar; y

Julia, la novia, exasperada, contesta a la pregunta ritual del sacerdote con un rotundo “no”.

Valentín interviene. Ingeniosamente suaviza asperezas, aclara dudas, y, al fin, Julia tranquilizada, accede a conceder el ansiado “Sí”; pero no concluyen por ello los problemas, que se siguen suscitando a la largo de la jornada y que concluyen con la decisión de Julia de solicitar la anulación del matrimonio, aun no consumado.

Hay una muchacha, Felisa, al servicio de una familia de clase media, que vive bajo constantes regañinas por causa de sus torpezas. Una ilusión la sostiene, hoy vendrá del pueblo su novio, con los padres, para “pedirla” formalmente. Y hoy, precisamente se descubre que la torpe Felisa tiene la única quiniela de catorce resultados acertada en la semana. Un premio de casi tres millones de pesetas viene a caer sobre las flacas espaldas de la infeliz muchacha. Los duros reproches son sustituidos por melosos halagos. Se convierte en un personaje importante, tanto, que sus relaciones con el mozo aldeano quedan rotas, escandalosamente.

Y hay un matrimonio, Fernando y Mercedes, en cuyos cónyuges los desmedidos afanes propios de nuestro tiempo han prendido con tanta vehemencia, que anulan por completo toda relación afectiva entre ellos. No han dejado de quererse, lo que les ocurre es que no tienen tiempo para el amor, absorbidos por sus respectivas ocupaciones, sus negocios. Es algo distinto de la vieja y sucia codicia lo que les domina; es algo semejante a un impulso deportivo, un pugilato de cuentas corrientes.

Valentín, con destreza, logra que uno y otra pierdan sus respectivas agendas, y con ellas, la “memoria” de sus ocupaciones. Usa, además de una cerradura estropeada, para dejar, solos y encerrados en casa a Fernando y Mercedes, que empiezan así, a descubrir el gusto de la mutua compañía.

Y hay también una muchacha estudiante, Leonor, a falta de cortejadores, que se inventa un fantástico novio para no desmerecer ante sus compañeras y para consolar de este modo – con triste consuelo – la soledad de su juventud solitaria. De un modo prodigioso, el novio imaginario aparece, como ser real, con todas las características sonadas. Es, naturalmente, una sagaz intervención de Valentín la que ha puesto en relación al hombre de carne y hueso con la muchacha que le ideó, con derroche de fantasía. El feliz resultado, no sin vicisitudes, se produce. Un claro y bello amor, impregnado de poesía inicial, se establece entre la soñadora estudiante y el novio, hecho de asombrosa realidad.

También el matrimonio que empezó en tan lamentable forma se consuma, al fin, dichosamente, cuando la destreza de Valentín logra persuadir a Julia de que el amor de su flamante esposo es sincero, como sincera es su profesional dedicación a la fotografía.

Felisa, sobre la que, con la imprevista fortuna han caído tantas contrariedades y desilusiones, se reúne con su novio y ambos marchan hacia el pueblo, donde podrán encontrar la felicidad adecuada a sus espíritus sencillos.

Fernando y Mercedes, tras haber concluido gozosamente la jornada en grata unión y amable soledad, recuperan sus agendas. Y, alegremente, liberados de la presión que sobre ellos ejercían las ambiciones respectivas, las rasgan, arrojando al aire sus hojas rotas y, con ellas, todo el lastre de su tiempo, absurdamente perdido para lo que mayor valor podía tener para ellos: el mutuo y compartido amor.

Cumplida su piadosa misión, nuestro angélico Valentín se dispone a retornar a las celestes regiones. Pero, en el último momento, alguien le reconoce. La soñadora Leonor, navegante de fantasías, le identifica. Sabe quién es. Cree en el prodigio de su mágica existencia:

- *¿No es cierto – pregunta – que aquello en que creemos es verdad?*
- Y Valentín aclara su duda, un tanto influido de filosofía existencial:*
- *Sí, porque solo en la verdad podemos creer.*

III. CARTAS DEL CARDENAL GOMÁ

1. GOMÁ TOMAS, Isidro, Cardenal Arzobispo de Toledo

El caso España. Instrucción a sus diocesanos y respuesta a unas consultas sobre la guerra actual– 1936.

En ligne : <https://www.filosofia.org/aut/001/1936goma.htm>

Transcripción del texto contenido en un opúsculo impreso, de 24 páginas.

“Hay un escudo y abajo la siguiente inscripción: El Cardenal arzobispo de Toledo. = A la Excelentísima Diputación Foral de Navarra. = A nadie mejor que a esa respetabilísima Corporación podría ofrecer esta segunda edición de mi folleto El caso de España. Poquísimo vale. Pero aun así, y no pudiendo hacerlo con don mejor, quisiera que la pobre ofrenda fuese el índice de la admiración que siento por una Institución que con tal sentido de tradición y progreso a un tiempo, con autoridad tan fuerte y respetada, tan cristiana y paternal, sabe regir a través de toda vicisitud política el pueblo navarro. El verdadero Caso de España sería este: Que dentro de la unidad, intangible y recia, de la gran Patria, se pudieran conservar las características regionales, no para acentuar hechos diferenciales, siempre muy relativos ante la sustantividad del hecho secular que nos plasmó en la unidad política e histórica de España, sino para estrechar, con la aportación del esfuerzo de todos, unos vínculos que nacen de las profundidades del alma de los pueblos íberos y que nos impone el contorno de nuestra tierra y el suave cobijo de nuestro cielo incomparable. Así los rasgos físicos y psicológicos distintivos de los hijos traducen mejor la unidad fecunda de los padres. Y así sería España, una de substancia y rica de matices, si se copiaran, de arriba y de abajo, los ejemplos de esta Navarra, tan española y tan «ella». Pamplona 8 de diciembre de 1936. El Cardenal arzobispo de Toledo. Rubricado.»

Exema. Diputación Foral de Navarra.

Lector:

Íbamos a mandar las cuartillas de este folleto a Toledo para que se insertara su texto en el primer número de nuestro Boletín Eclesiástico, después de más de cuatro meses de interrumpida su publicación, cuando se nos ha ocurrido que su lectura podría hacer algún bien, fuera de nuestra Diócesis, en orden a orientar los espíritus en estos momentos de dolor y de zozobra. La oportunidad de unas comunicaciones que hemos recibido casi a la misma hora nos ha inclinado a dar a este pobre escrito mayor difusión.

Porque nos dicen, cosa que se nos hace difícil creer, que unos españoles, a lo menos poco escrupulosos, se ocupan en tergiversar los hechos de esta guerra fuera de España, al par que, junto con la deplorable información extranjera que llega estos mismos días, se nos requiere para que digamos nuestro parecer sobre la naturaleza del conflicto en que España perece o se redime. Poco vale nuestro parecer, y tal vez menos el folleto que lo contiene y que hoy damos a luz. Aun así, y aun tratándose de un trabajo ligerísimo escrito en horas, no hemos titubeado en darlo a la prensa. No renunciamos a [4] tratar el tema otro día con mayor sosiego e información. Nuestra guerra dará origen a muchas elucubraciones.

Ha influido no poco en nuestro ánimo el deseo de tener, entre nuestra variada producción literaria, algo, aunque insignificante, que lleve nuestra firma y el pie de imprenta en esta heroica y hospitalaria ciudad de Pamplona, dulce remanso de la agitada España en que hemos pasado los meses de nuestro forzoso ostracismo. Será un recuerdo que renovará en nuestra memoria, mientras vivamos esta pobre vida, las bondades inagotables que han tenido para con nosotros estos bravos y nobles navarros, que están dando al mundo un ejemplo admirable de fe y patriotismo.

Pamplona, 23 de noviembre de 1936.

† El Cardenal arzobispo de Toledo. [5]

Cuando en julio pasado estalló el movimiento militar contra el Gobierno de la Nación española, nadie pudo pensar que llegara a revestir los caracteres de gravedad que hoy tiene, en el orden nacional e internacional. Es tan vasta y profunda la corriente que ha determinado esta guerra – que en un principio ofreció los rasgos comunes a toda guerra civil– que no sólo ha sacudido todo en España, sino que ha apasionado y conmovido al mundo entero.

Como ocurre en estos casos, especialmente en este, en que se han producido hechos deplorabilísimos que desdicen de nuestra tradición y de nuestra Historia y hasta de nuestro temperamento racial, se ha dividido la opinión en el mundo al enjuiciar los hechos culminantes de la durísima guerra.

Nos place hacer el honor debido a los Obispos y fieles de muchas naciones que por nuestro conducto han querido expresar al pueblo español su admiración por la virilidad, casi legendaria, con que gran parte de la nación se ha levantado para librarse de una opresión espiritual que contrariaba sus sentimientos y su historia, al par que algunas de ellas socorrían con largueza nuestras necesidades creadas por el terrible azote. Es la expresión del vínculo de caridad cristiana que, como une entre sí a individuos [6] y familias y los acerca más en días de tribulación, así lo hace en este orden del internacionalismo católico, en que todos formamos el gran cuerpo místico cuya Cabeza es Jesucristo, nuestro Padre y Señor.

Nos hemos correspondido, en representación de las Iglesias de España, a estas generosas y espontáneas pruebas de fraternidad, que han llevado a todos el aliento y consuelo en la tribulación, transmitiendo a nuestros hermanos de fuera de España nuestra gratitud y encareciéndoles sus oraciones para la salvación de los altísimos intereses que hoy se ventilan en nuestra querida patria.

Pero junto con el testimonio de la cordial adhesión de los Hermanos de fuera de España y de los católicos a quienes rigen y representan, nos han llegado dudas y consultas sobre la naturaleza de los hechos que entre nosotros ocurren, mientras que una parte de la prensa extranjera trata con frivolidad notoria las incidencias de la guerra, inventa hechos calumniosos o falsea los verdaderos, con peligro de desviar la opinión internacional y tal vez con el daño que a nuestro país podría importar un concepto inexacto o falso de la contienda que hoy tiene divididos a los españoles.

Por esto Nos, creyendo interpretar el sentir del Episcopado y del verdadero pueblo español, hemos juzgado oportuno este sencillo Documento en que reflejamos sintéticamente el perfil histórico de esta guerra y su sentido nacional, con las conclusiones que de los hechos derivan. Dándole la publicidad debida, por los mismos medios por donde se nos interrogó y por los que se ha desvirtuado y torcido la significación de nuestra guerra, tal vez hagamos un servicio a la Iglesia y a la Patria, que exigen hoy el esfuerzo y la colaboración de todos.

¿Guerra Civil?

La guerra que sigue asolando gran parte de España y destruyendo magníficas ciudades no es, en lo que tiene de popular y nacional, una contienda de carácter político en el sentido estricto de la palabra. No se lucha por la República, aunque así lo quieran los partidarios de cierta clase de República. Ni ha sido móvil de la guerra la solución de una cuestión dinástica, porque hoy ha quedado relegada a último plano hasta la cuestión misma de la forma de gobierno. Ni se ventilan con las armas problemas inter-regionales en el seno de la gran patria, bien que en el período de lucha, y complicándola gravemente, se hayan levantado banderas que concretan anhelos de reivindicaciones más o menos provincialistas.

Esta cruentísima guerra es, en el fondo, una guerra de principios, de doctrinas, de un concepto de la vida y del hecho social contra otro, de una civilización contra otra. Es la guerra que sostiene el espíritu cristiano y español contra este otro espíritu, si espíritu puede llamarse, que quisiera fundir todo lo humano, desde las cumbres del pensamiento a la pequeñez del vivir cotidiano, en el molde del materialismo marxista. De una parte, combatientes de toda ideología que represente, parcial o integralmente, la vieja tradición e historia de España; de otra, un informe conglomerado de combatientes cuyo empeño principal es, más que vencer al enemigo, o, si se quiere, por el triunfo sobre el enemigo, destruir todos los valores de nuestra vieja civilización.

Ignoramos cómo y con qué fines se produjo la insurrección militar de Julio: los suponemos levantadísimos. El curso posterior de los hechos ha demostrado que lo [8] determinó, y lo ha informado posteriormente, un profundo sentido de amor a la patria. Estaba España ya casi en el fondo del abismo, y se la quiso salvar por la fuerza de la espada. Quizás no había ya otro remedio.

Lo que sí podemos afirmar, porque somos testigos de ello, es que, al pronunciarse una parte del ejército contra el viejo estado de cosas, el alma nacional se sintió profundamente percutida y se incorporó, en corriente profunda y vasta, al movimiento militar; primero, con la simpatía y el anhelo con que se ve surgir una esperanza de salvación, y luego, con la aportación de entusiastas milicias nacionales, de toda tendencia política, que ofrecieron, sin tasa ni pactos, su concurso al ejército, dando generosamente vidas y haciendas, para que el movimiento inicial no fracasara. Y no fracasó —lo hemos oído de militares prestigiosos— precisamente por el concurso armado de las milicias nacionales.

Es preciso haber vivido aquellos días de la primera quincena de agosto en esta Navarra que, con una población de 320.000 habitantes, puso en pie de guerra más de 40.000 voluntarios, casi la totalidad de los hombres útiles para las armas, que dejando las parvas en sus eras y que mujeres y niños levantarán las cosechas, partieron para los frentes de batalla sin más ideal que

la defensa de su religión y de la patria. Fueron, primero, a guerrear por Dios; y hará un gran bien a España quien recoja, como en antología heroica, los episodios múltiples del alistamiento en esta Navarra que, como fue en otros tiempos madre de reinos, ha sido hoy el corazón de donde ha irradiado a toda nuestra tierra la emoción y la fuerza de los momentos trascendentales de la historia.

Al compás de Navarra se ha levantado potente el espíritu español en las demás regiones no sometidas de primer [9] golpe a los ejércitos gubernamentales. Aragón, Castilla la Vieja, León y Andalucía han aportado grandes contingentes de milicias que, bajo las diversas denominaciones de las viejas organizaciones políticas, se han solidarizado, en un todo compacto, con el ejército nacional. Y en todos los frentes se ha visto alzarse la Hostia Divina en el santo sacrificio, y se han purificado las conciencias por la confesión de millares de jóvenes soldados, y mientras callaban las armas resonaba en los campamentos la plegaria colectiva del Santo Rosario. En ciudades y aldeas se ha podido observar una profunda reacción religiosa de la que no hemos visto ejemplo igual.

Es que la Religión y la Patria –*arae et foci*– estaban en gravísimo peligro, llevadas al borde del abismo por una política totalmente en pugna con el sentir nacional y con nuestra historia. Por esto la reacción fue más viva donde mejor se conservaba el espíritu de religión y de patria. Y por esto logró este movimiento el matiz religioso que se ha manifestado en los campamentos de nuestras milicias, en las insignias sagradas que ostentan los combatientes y en la explosión del entusiasmo religioso de las multitudes de retaguardia.

Quítese, si no, la fuerza del sentido religioso, y la guerra actual queda enervada. Ciertamente el espíritu de patria ha sido el gran resorte que ha movilizado las masas de combatientes; pero nadie ignora que el resorte de la religión, actuando en las regiones donde está más enraizada, ha dado el mayor contingente inicial y la máxima bravura a nuestros soldados. Más; estamos convencidos de que la guerra se hubiese perdido para los insurgentes sin el estímulo divino que ha hecho vibrar el alma del pueblo cristiano que se alistó en la guerra o que sostuvo con su aliento, fuera de los frentes, a los que guerreaban. [10] Prescindimos de toda otra consideración de carácter sobrenatural.

Quede, pues, por esta parte como cosa inconcusa que si la contienda actual aparece como guerra puramente civil, porque es en el suelo español y por los mismos españoles donde se sostiene la lucha, en el fondo debe reconocerse en ella un espíritu de verdadera cruzada en pro de la religión católica, cuya savia ha vivificado durante siglos la historia de España y ha constituido como la médula de su organización y de su vida.

Este fenómeno –que otros llamarán explosión de fanatismo religioso, pero que no es más que el gesto, concienzudo y heroico, de un pueblo herido en sus más vivos amores por leyes y prácticas bastardas y que suma su esfuerzo al de las armas que pueden redimirle– nos ofrece la firme esperanza de que vendrán días de paz para las conciencias y de que en la organización del futuro Estado español habrán de tener Dios y su Iglesia a lo menos los derechos de ciudadanía que tienen en todos los pueblos civilizados y aquella libertad y protección que se merece lo que hasta hace pocos años había sido el primer factor de la vida espiritual de nuestro pueblo, el soporte de nuestra historia y la llave única para interpretarla. Los efectos siguen a las causas. ¿Cómo no germinaría en católico la semilla echada en los campos de España en el surco abierto a punta de espada por el esfuerzo de católicos y regada con su sangre?

Deshagamos, con todo, una prevención que podría ser funestísima para los tiempos futuros. Guerra contra el comunismo marxista como es la actual, no lo es contra el proletariado, corrompido en gran parte por las predicaciones marxistas. Sería una calumnia y un crimen, germen de una futura guerra de clases en la que forzosamente se [11] vería envuelta la religión, atribuir a ésta un consorcio, con la espada para humillar a la clase trabajadora, o siquiera para amparar viejos abusos que no debían haber perdurado hasta ahora.

No teman los obreros, sean quienes fueren y hállese afiliados a cualquiera de los grupos o sindicatos que persiguen el fin de mejorar la clase. Ni la espada ni la religión son sus adversarios: la espada, porque se ocupa en el esfuerzo heroico de pacificar a España, sin lo que es imposible el trabajo tranquilo y remunerador; la religión, porque siempre fue el amparo del desvalido y el factor definitivo de la caridad y de la justicia social. Si está de Dios que el ejército nacional triunfe, estén seguros los obreros que, dejando el lastre de una doctrina y de unos procedimientos que son por su misma esencia destructores del orden social, habrán entrado definitivamente en camino de lograr sus justas reivindicaciones.

Por lo que toca a la Iglesia, y como representante que somos de ella, aseguramos nuestro concurso, en el orden doctrinal y en la vida social, a toda empresa que tenga por fin la dignificación de la clase obrera y el establecimiento de un reinado de equidad y justicia que ate a todos los españoles con los vínculos de una fraternidad que no se hallarán fuera de ella.

Y que no se diga más que una guerra que ha tenido su principal resorte en el espíritu cristiano de España haya tenido por objeto anquilosar nuestra vida económico-social. Es guerra de sistemas o de civilizaciones; jamás podrá ser llamada guerra de clases. Lo demuestra el sentido de religión y de patria que han levantado a España contra la Anti-España.

Contra Dios y España

La actuación de la parte contraria ofrece, por contraposición, el mismo resultado. Nadie ignora hoy que para los mismos días en que estalló el movimiento nacional había el comunismo preparado un movimiento subversivo. Un golpe de audacia en que debía sucumbir todo cuanto significase un apoyo, un resorte, un vínculo social de nuestra vieja civilización cristiana. La religión, la propiedad, la familia, la autoridad, las instituciones básicas del antiguo orden de cosas debían sufrir el tremendo arietazo de la revolución, organizada para destruirlo todo y para levantar sobre sus ruinas el régimen soviético. Cinco años de propaganda, de tolerancia inconcebible, de organización, de acopio de material de guerra permitían presagiar el estallido casi a plazo fijo.

El hecho ha demostrado la realidad del propósito en las regiones no dominadas por el ejército nacional. El primer empuje de la revolución fue contra este gran hecho de la Religión que, si lo es en toda civilización y en todo pueblo, tenía todavía en España un exponente social no superado por ninguno. La religión es el soporte de todas las civilizaciones, lo que les da su fuerza y matiz. La religión católica es la forma de nuestra civilización, y aquí se dirigió principalmente el empuje de nuestros enemigos. Y con la religión sufrió todo cuanto ella soporta o de ella se alimenta.

Jamás se ha visto en la historia de ningún pueblo el cúmulo de horrores que ha presenciado España en estos cuatro meses. Millares de sacerdotes y religiosos han sucumbido, entre ellos diez Obispos, a veces en medio de vergüenzas y tormentos inauditos. El sacerdote es el «hombre de Dios»; para aniquilar a Dios, los que a sí mismos [13] se llaman los «sin Dios» y «contra Dios» debían eliminar de la sociedad a sus representantes. Cuando lo sepa el mundo, porque hoy es todavía un secreto que se oculta en las regiones no reconquistadas, causará espanto esta hecatombe de los ungidos del Señor.

Con los «ministros de Dios» han sufrido las «casas de Dios». Un sinnúmero de templos, muchos de ellos orgullo del arte, síntesis de nuestra historia, cargados todos con las preseas de la piedad que los siglos acumularon en ellos, centros vivos de la fe tradicional de nuestros pueblos, han sido incendiados, destruidos a ras de tierra no pocos de ellos. El arte español ha sufrido quebranto irreparable al desaparecer de nuestros templos obras famosas, con las que se hubiese podido formar todavía la mejor colección del mundo.

La destrucción de bibliotecas y archivos, la profanación de sepulturas, los atropellos contra las vírgenes consagradas a Dios, la matanza de inocentes niños, las formas de la ferocidad más

repugnante en los millares de asesinatos cometidos, el instinto sacrílego que ha guiado a estos hombres sin Dios ni ley en la destrucción de lo más representativo de nuestra religión cristiana, especialmente las venerandas imágenes de Jesucristo y María Santísima, han dado la nota antihumana de esta explosión de bastardas pasiones que han azotado la sociedad española desde que estalló la guerra.

Y junto con ello, esta decapitación del estado mayor cristiano, estas matanzas de «derechistas» calificados, es decir, cristianos conspicuos, jefes de las instituciones religiosas de todo matiz, que han sucumbido a millares sin más delito que la profesión de la fe de sus mayores y sus trabajos de apostolado, sin más juicio que el capricho de los enemigos de nuestras organizaciones cristianas. [14]

No omitamos un hecho terrible; la destrucción sistemática de la riqueza, privada y nacional, y de sus fuentes. La riqueza es fuerza y vínculo en todo sistema social y político. Lo era, con todos los defectos de nuestra montura económica, de la España tradicional. Era preciso destrozarla, y más en la concepción marxista o comunista del Estado, que no tiene más filosofía ni más alma ni más valor que la riqueza material. De aquí el sistemático e inmenso espolio que hemos sufrido. La riqueza privada y pública, cuanto ha sido posible, ha pasado a manos de los dirigentes.

Véase el hecho: abolición de la propiedad privada, confiscación de bienes, intervención de cuentas, soviétización de explotaciones e industrias, enajenación de los depósitos de oro del Estado, persecución sistemática –asesinato, no pocas veces– de los dirigentes de grandes industrias, sustracción de inmensos tesoros de arte. Así se ha quitado al viejo régimen uno de sus recios soportes; así, llenos los huecos abiertos por la ambición personal, podrá verterse un caudal enorme en las arcas del futuro estado soviético.

Y así se ha deshecho el alma y el cuerpo de España, cuanto ha cabido en la intención de los revolucionarios.

Demos a la claudicación de la autoridad, a la ignorancia de las masas, a la exacerbación producida por el fenómeno de la guerra, al espíritu de venganza y de rapiña cuanto les corresponda como causas de la espantosa hecatombe. Aun exagerándolas, no igualarán el efecto producido. Lo que ha causado esta subversión del espíritu cristiano en nuestro país y ha hecho posible la catástrofe ha sido la labor tenaz de varios años de inoculación de doctrinas extranjeras en el alma del pueblo; la legislación impía, determinada por la presión de las sociedades [15] secretas de carácter internacional; el proselitismo de Moscú, auxiliado por la corriente de oro que sin cesar llegaba a España, produciendo la prevaricación de los dirigentes y la perversión de las masas; la mística fascinadora del comunismo exótico.

Ha sido el alma tártara, el genio del internacionalismo comunista el que ha suplantado el sentido cristiano de gran parte de nuestro pueblo y le ha lanzado con frenesí contra la España que, forjada en los Concilios Toledanos y robustecida en sus luchas contra los enemigos de su fe, había llegado hace tres siglos a las más altas cumbres a que puede aspirar una nación, y que aun conservaba la fragancia de sus esencias en el fondo del alma nacional.

Y, so pena de sucumbir sin remedio nuestra patria, ha debido llegar el momento del choque entre las dos Españas, que mejor diríamos de las dos civilizaciones; la de Rusia, que no es más que una forma de barbarie, y la cristiana, de la que España había sido en siglos pasados honra y prez e invicta defensora.

Esto es lo que representa la lucha entablada en el suelo español, tinto en sangre de hermanos, es verdad, pero más bien teatro de una guerra en que la vieja España soporta la tormenta desencadenada sobre ella por esta barbarie internacional que se llama comunismo.

Al escribir estas líneas, mientras miles de soldados procedentes de las estepas de Rusia desembarcan en Barcelona, junto con material copiosísimo de guerra, se constituye un Kremlin barcelonés, sucursal del Komintern ruso, cabeza de la República soviética del Mediterráneo y

centro de bolchevización de los países occidentales de Europa. El proyecto que, por providencia especialísima de Dios, no pudo ejecutarse en Madrid, capital de España, se ha realizado en la bella y desgraciada capital de la región catalana. Es la demostración de nuestra tesis. Cuanto cabe en la intención de Moscú, el pabellón comunista se ha plantado en España frente a su cristianísima bandera. Aquí se han enfrentado las dos civilizaciones, las dos formas antitéticas de la vida social. Cristo y el Anticristo se dan la batalla en nuestro suelo.

Se ha acusado, como siempre, de fanático al pueblo español. La lucha fratricida, emplazada en el terreno religioso, se debería a la intransigencia de unos contra la intransigencia de otros. Hasta al ejército ha llegado la calumnia, afirmando algún periódico extranjero que se han destruido templos protestantes y causado víctimas entre los que no profesan la religión católica. ¿No debía haberlas, de estas últimas, cuando en las milicias rojas y a su retaguardia se cuentan por miles los europeos de todo país y religión?

La fantasía de los informadores, aquí y fuera de España, ha inventado cuentos terribles para desprestigiar el sentimiento religioso de nuestro pueblo. Del extranjero se nos ha pedido información sobre este punto, para vindicar el nombre de España católica. No se necesita. Quien acusa debe probar. No se demostrará un solo hecho que importe para el ejército nacional un crimen por motivo religioso. Si lo hubiese, debería imputarse a un error particular o a un celo reprochable.

Pero no; ni aún esto; la guerra va contra los que hacen armas en favor del materialismo marxista, corrosivo de todas las piezas de la montura magnífica de la civilización occidental, y combaten el espíritu cristiano y de patria, de jerarquía y respeto, sin el cual Europa y España retrocederían veinte siglos en su historia.

El ejército español y el frente rojo

Una observación más. En este momento culminante de la guerra en España nos es dado observar este fenómeno del internacionalismo que denunciábamos, no ya en la corriente subterránea del movimiento espiritual de estos últimos años y que ha producido esta explosión sangrienta; ni siquiera en la forma de conducirse los ejércitos en pugna y los respectivos sectores de opinión que representan, sino en los mismos campos de batalla.

Gente advenediza de toda Europa ha acudido a España a guerrear contra el ejército nacional. Un general ruso es el que maneja el núcleo más poderoso del ejército comunista. Chamarileros rusos son los que han dirigido el espolio de nuestras obras de arte, especialmente en nuestra Catedral de Toledo. Rusos y rusas son, estos días, los que han levantado con soflamas revolucionarias, en el mitin y por la radio, el espíritu de los ejércitos marxistas. Técnicos de todo país, reclutados en los Frentes Populares o en los ejércitos soviéticos, son los que dirigen las obras de defensa de los frentes de batalla. Los gritos de ¡Viva Rusia! y ¡Viva España rusa! son, para nuestra confusión y vergüenza, digno colofón con que los oradores cierran sus discursos en las asambleas revolucionarias, a los que siguen las notas de la Internacional, himno cachazudo y frío, como de origen norteamericano, en contraste con las del himno de Riego, que hizo estremecer antaño el alma de los pequeños revolucionarios nacionales. Y como la balcanización, es decir, la división política de las naciones, es táctica que place al comunismo internacionalista, en [18] España se ha producido ya el fenómeno de esta serie de pequeñas repúblicas o estados soviéticos que, si una mano militar y española, prudente y sabia, no redujese a los justos moldes de la unidad nacional, serían el mejor camino para llegar a la descomposición definitiva de nuestra patria.

Es la demostración, a la faz del mundo, del internacionalismo de la guerra de hoy en España. Sostenida con el valor tradicional de nuestros soldados y llevada con el honor que es timbre de nuestras armas y que tiene su expresión y su garantía en el generalísimo de los ejércitos nacionales, creemos que, como en otros tiempos, puede esta guerra ser la salvación de Europa,

aun quedando en la contienda desangrada y empobrecida nuestra nación, que por su misma situación geográfica ha tenido que ser el castillo de defensa de las avanzadas del viejo continente.

No será la primera vez que España lleve su frente a un tiempo marchita por el dolor y nimbada por la gloria; ella que supo contener con rudo esfuerzo las invasiones del sur y mantenerse indemne de las herejías del norte; que se desangró al alumbrar para la civilización y para Jesucristo un Mundo Nuevo; ella, que ha engendrado héroes sacrificados y gloriosos como los de Tarifa y el Alcázar toledano.

¡Quién sabe si el gesto heroico de nuestra España, que ha sacado del relicario de su alma y de los viejos cofres de su historia la fe y las armas que son hoy la admiración del mundo, se adelantó al gesto trágico, destructor, preparado por la diplomacia moscovita contra la Europa occidental! ¡Quién sabe si la operación quirúrgica, cruentísima, que se obra en nuestro país, miembro de Europa, será el remedio que expela del cuerpo del viejo continente el humor pestífero que lo tiene en gravísimo [19] peligro! Las señales del cielo consienten presagiar las tormentas; no faltan signos de mal tiempo en el cielo de Europa. Y España es la nación de los grandes destinos.

Quiera Dios que nos hagamos dignos de ellos. Los hombres se mueven y Dios los dirige. Su voluntad triunfa de todas las armas, y ante la diplomacia de sus inescrutables designios sobre el mundo humano son castillo de naipes todos los proyectos y combinaciones de las cancillerías.

Aprendamos...

Al cerrar estas consideraciones, nuestro carácter sacerdotal y nuestro amor inextinguible a España Nos autorizan para formular unas exhortaciones de orden moral y social.

A los españoles, les decimos que rueguen a Dios que se cumpla en nosotros su voluntad, que es la de salvarnos.

Que en la balanza de su justicia no pese más la tremenda iniquidad social de que hemos sido testigos que el sacrificio heroico de la sangre de sus mártires y de los soldados, que la han dado abundante y generosa en defensa de los grandes ideales de religión y patria.

Que si está en sus designios inescrutables que lo nacional supere a lo internacional, dando a nuestros ejércitos el triunfo en los campos de batalla, sepamos aprovechar el beneficio de la victoria para que en la España vieja, roturada dolorosamente por el duro arado de la guerra, podamos sembrar la semilla de la España nueva, grande y cristiana con que hoy soñamos todos, como se sueña en la herencia que haya de legarse a los hijos.

Y que para ello nos dé el espíritu de concordia que funda el esfuerzo de todos en el troquel de un mismo ideal y polarice pensamientos y corazones en el sentido de la España grande e inmortal. No lo será si no vuelve a ser profundamente cristiana.

Corrijámonos. Al denunciar el factor principal que, a nuestro juicio, ha producido la tremenda conflagración actual de España, no hemos querido señalar los vicios nacionales que paulatinamente han hecho de nuestra patria fácil presa del comunismo. Nadie se hace bruscamente bueno o malo. Los vicios de constitución o las infecciones paulatinas son el plano inclinado por donde se va a la ruina y a la muerte.

Indicar los de nuestra raza y de nuestras costumbres sociales no es de este lugar. No quisimos más que fallar según nuestro juicio sobre la causa inmediata del desastre. El olvido de nuestra tradición e historia; el prurito, ya viejo de dos siglos, de copiar servilmente lo de fuera, en letras, leyes y costumbres; la incomprensión de los problemas de cada momento; la inconstancia de las situaciones políticas; el sentido plebeyo de nuestras democracias; la farsa del parlamentarismo y la mentira del sufragio; la falta de formación de una conciencia nacional y la desorientación en lo internacional; el ventajismo y la cuquería en política; el morbo de los nacionalismos particularistas y su opuesto de un Estado-cuadrícula, desconocedor de contornos

y relieves del cuerpo nacional: todo ello podría ser capítulos de un libro sobre nuestra decadencia.

Añádase nuestra rígida estructura económica, que no ha querido flexionarse un ápice al empuje de las fuerzas de un proletariado desnivelado con el del resto de Europa, a lo menos en nuestros campos, haciendo de él fácil presa de predicaciones paradisiacas; la falta de adaptación, de actividad y de estrategia en nuestro mismo apostolado [21] sacerdotal; la corrupción enervadora de las costumbres; la otra corrupción, peor tal vez, del pensamiento por las locas libertades de cátedra, tribuna y prensa; la formación, defectuosísima, de la conciencia popular sobre los problemas de la vida social y los deberes que importan; y, sobre todo, la falta de autoridad política, tal vez el problema más grave de nuestra vida nacional. Egoísmos y rivalidades han arrinconado sistemáticamente a los hombres de valía, mientras la ambición y la audacia han levantado sobre el pavés a otros escasos de talento, que si han carecido de cabeza y puño para los menesteres de un gobierno paternal y severo a un tiempo, han sido magníficos peones de un internacionalismo que es la antítesis de nuestro espíritu racial.

Curémonos de nuestros males, de orden personal y social. No son mayores que los de otros pueblos, antes creemos que son sanables con la tenacidad de un esfuerzo inteligente, y que en la sustancia de nuestra idiosincrasia nacional los rectores del pueblo, en toda la cromática de una autoridad sabiamente ejercida, podrían hallar recursos para reconstruir un Estado émulo de nuestra pasada grandeza.

Y a los extranjeros que quieran oírnos y que hoy contemplan, curiosos o interesados, el tablero de España en que se juega tal vez la suerte de la Europa civilizada, les recomendamos la máxima serenidad al enjuiciar los hechos de nuestro país. Es difícil tamizar la verdad a través de informaciones de una prensa tendenciosa, o de seculares prejuicios. La historia de cada momento se teje con el hilo con que se tejió la trama del pasado; y es preciso penetrar en el proceso espiritual de un pueblo para [22] darnos razón del fenómeno presente, más si es tan extraordinario como el actual de España.

A los dirigentes, a los que ejercen altas magistraturas, les decimos las palabras del Profeta: «Aprended los que regís a los pueblos.» Aprended a conservarlos inmunes de todo contagio espiritual que pueda pervertirlos o lanzarlos fuera de las rutas de su genio o de su historia.

No consintáis que se debilite en ellos la fuerza de Dios, que es el vigor inmortal de todas las cosas. No pactéis con el mal, ni a título de las exigencias de la libertad social; concederle los derechos de ciudadanía, y más admitiéndolo en el santuario de las leves, será pactar la ruina, a plazo más o menos largo, del pueblo que dirigís.

En las ruinas de España ved, más que la obra destructora de los cañones, la labor insensata de unos gobernantes que no supieron regir el pueblo español; que no interpretaron su alma y su historia. Abrieron las compuertas del comunismo, que nos invadió como las aguas de un dique roto, y de la mezcla de lo nacional con lo exótico ha resultado la tremenda conflagración. Oíd la voz del Papa, que poco ha os señalaba el peligro universal y el remedio eterno, que no puede ser otro que Jesucristo y el espíritu de su Evangelio.

Y a los pueblos hermanos, a los que se conducen de nuestros males, a los que corren iguales peligros que nosotros, decimos que escarmienten en cabeza de España. No se crean inmunes contra el mal que ha atosigado el alma de nuestro pueblo y que la ha puesto en trance de muerte: toda sociedad es cultivo en que el comunismo proliferará si falta en ella Dios, que es vida y vínculo de los espíritus, y la autoridad que de Él dimana, que es garantía de la justicia y del orden social; y Dios y la autoridad están hoy en crisis en casi todos los pueblos.

Hemos leído cosas peregrinas a propósito de la revolución española. El temperamento belicoso español; su sangre ardiente, como de raza colindante con el África; las inquietudes de un atavismo que no ha logrado fundir el alma compleja de las viejas civilizaciones que florecieron en Iberia, romanos y godos, judíos y árabes que se mezclaron sin soldarse en un bloque

espiritual; la fuerza centrífuga de los nacionalismos que tiende a destrozar el todo nacional; el espíritu de aventura caballerescas que se traduce en el gesto de unos generales que se han «pronunciado» a lo largo de nuestra historia, produciendo estas hecatombes periódicas señaladas por los nombres de capitanes famosos... Todo ello explica, dicen, el raro fenómeno de una guerra civil que está desplazada de la historia moderna.

No, respondernos. Nuestra guerra no la ha originado nuestro temperamento ni nuestra historia aun reconociendo todos los defectos de nuestra raza y de nuestra vida social; sino que es producto del choque con un temperamento forastero, con factores que quisieron lanzarnos del camino de nuestra historia.

«No hay pecado que cometa un hombre que no pueda cometerlo otro hombre si falta Aquel por quien ha sido hecho el hombre», dice San Agustín. Y no hay nación, añadimos glosando este gran principio de ascética, en que no pueda repetirse la deplorable experiencia de España, si se le quita a Dios de la entraña y se le sustituye por el materialismo de los sin Dios o contra Dios. Esto es lo que nos ha ocurrido por nuestros defectos incorregidos, por la pasividad de quienes debían vigilar el coto en que vivíamos pacíficamente nuestra historia y por la irrupción en él, taimadamente primero, con los recursos y prestigios de la autoridad, después, y luego con las milicias y las máquinas de guerra, cuando había llegado la hora de coger por la violencia el fruto madurado por un esfuerzo enorme de proselitismo y por la eficacia de leyes antiespañolas. Sólo que surgió el viejo espíritu de España, que también tenía sus ejércitos y sus arsenales. Y estalló la guerra, sin necesidad de otras fantasías para explicarla.

Que aprendan las naciones y los que las conducen. Y que aprendamos nosotros, españoles, esta durísima lección, que nos entra con la sangre de millares de hermanos, a la luz siniestra de los incendios y entre el crepitar de las máquinas de guerra y de las ciudades que se hunden.

2. GOMÁ TOMAS, Isidro, Cardenal arzobispo de Toledo

Carta colectiva de los obispos españoles a los obispos de todo el mundo con motivo de la guerra en España, Pamplona, 1937.

Pamplona – Gráficas Descansa

1º de Julio de 1937

Venerables hermanos:

1º. Razón de este documento

Suelen los pueblos católicos ayudarse mutuamente en días de tribulación, en cumplimiento de la ley de caridad de fraternidad que une en un cuerpo místico a cuantos comulgamos en el pensamiento y amor de Jesucristo. Órgano natural de este intercambio espiritual son los Obispos, a quien puso el Espíritu Santo para regir la Iglesia de Dios. España, que pasa una de las más grandes tribulaciones de su historia, ha recibido múltiples manifestaciones de afecto y condolencias del Episcopado católico extranjero, ya en mensajes colectivos, ya de muchos Obispos en particular. Y el Episcopado español, tan terriblemente probado en sus miembros, en sus sacerdotes y en sus Iglesias, quiere hoy corresponder con este Documento colectivo a la gran caridad que se nos ha manifestado de todos los puntos de la tierra.

Nuestro país sufre un trastorno profundo: no es sólo una guerra civil cruentísima la que nos llena de tribulación; es una conmoción tremenda la que sacude los mismos cimientos de la vida social y ha puesto en peligro hasta nuestra existencia como nación. Vosotros los habéis comprendido, Venerables Hermanos, y "vuestras palabras y vuestros corazones nos han

abierto" diremos con el Apóstol, dejándonos ver las extrañas de vuestra caridad para con nuestra patria querida. Que Dios os lo premie.

Pero con nuestra gratitud, Venerables Hermanos, debemos manifestaros nuestro dolor por el desconocimiento de la verdad de lo que en España ocurre. Es un hecho, que nos consta por documentación copiosa, que el pensamiento de un gran sector de opinión extranjera está disociado de la realidad de los hechos ocurridos en nuestro país. Causas de este extravío podría ser el espíritu anticristiano, que ha visto en la contienda de España una partida decisiva en pro o contra de la religión de Jesucristo y la civilización cristiana; la corriente opuesta de doctrinas políticas que aspiran a la hegemonía del mundo; la labor tendenciosa de fuerzas internacionales ocultas; la antipatria, que se ha valido de españoles ilusos que, amparándose en el nombre de católicos, han causado enorme daño a la verdadera España. Y lo que más nos duele es que una buena parte de la prensa católica extranjera haya contribuido a esta desviación mental, que podría ser funesta para los sacratísimos intereses que se ventilan en nuestra patria.

Casi todos los Obispos que suscribimos esta Carta hemos procurado dar a su tiempo la nota justa del sentido de la guerra. Agradecemos a la prensa católica extranjera el haber hecho suya la verdad de nuestras declaraciones, como lamentamos que algunos periódicos y revistas, que debieron ser ejemplo de respeto y acatamiento a la voz de los Prelados de la Iglesia, las hayan combatido o tergiversado.

Ello obliga al Episcopado español a dirigirse colectivamente a los Hermanos de todo el mundo, con el único propósito de que resplandezca la verdad, oscurecida por ligereza o por malicia, y nos ayude a difundirla. Se trata de un punto gravísimo en que se conjugan no los intereses políticos de una nación, sino los mismos fundamentos providenciales de la vida social: la religión, la justicia, la autoridad y la libertad de los ciudadanos.

Cumplimos con ello, junto con nuestro oficio pastoral- que importa ante todo el magisterio de la verdad - con un triple deber de religión, de patriotismo y de humanidad. De religión, porque, testigos de las grandes prevaricaciones y heroísmo que han tenido por escena nuestro país, podemos ofrecer al mundo lecciones y ejemplos que caen dentro de nuestro ministerio episcopal y que habrán de ser provechosos a todo el mundo; de patriotismo, porque el Obispo es el primer obligado a defender el buen nombre de su patria "terra patrum", por cuanto fueron nuestros venerables predecesores los que formaron la nuestra, tan cristiana como es, "engendrando a sus hijos para Jesucristo por la predicación del Evangelio"; de humanidad, porque, ya que Dios ha permitido que fuese nuestro país el lugar de experimentación de ideas y procedimientos que aspiran a conquistar el mundo, quisiéramos que el daño se redujese al ámbito de nuestra patria y se salvaran de la ruina de las demás naciones.

2º. Naturaleza de esta carta

Este Documento no será la demostración de una tesis, sino la simple exposición, a grandes líneas, de los hechos que caracterizan nuestra guerra y la dan su fisonomía histórica. La guerra de España es producto de la pugna de ideologías irreconciliables; en sus mismos orígenes se hallan envueltas gravísimas cuestiones de orden moral y jurídico, religioso e histórico. No sería difícil el desarrollo de puntos fundamentales de doctrina aplicada a nuestro momento actual. Se ha hecho ya copiosamente, hasta por algunos de los Hermanos que suscriben esta Carta. Pero estamos en tiempos de positivismo calculador y frío y, especialmente cuando se trata de hechos de tal relieve histórico como se han producido en esta guerra, lo que se quiere - se nos ha

requerido cien veces desde el extranjero en este sentido - son hechos vivos y palpitantes que, por afirmación o contraposición, den la verdad simple y justa.

Por esto tiene este Escrito un carácter asertivo y categórico de orden empírico. Y ello en sus dos aspectos: el de juicio que solidariamente formulamos sobre la estimación legítima de los hechos; y el de afirmación "per oppositum", con que deshacemos, con toda caridad, las afirmaciones falsas o las interpretaciones torcidas con que haya podido falsearse la historia de este año de vida de España.

3º. Nuestra posición ante la guerra

Conste antes que todo, ya que la guerra pudo preverse desde que se atacó ruda e inconsideradamente al espíritu nacional, que el Episcopado español ha dado, desde el año 1931, altísimos ejemplos de prudencia apostólica y ciudadana. Ajustándose a la tradición de la Iglesia y siguiendo las normas de la Santa Sede, se puso resueltamente al lado de los poderes constituidos, con quienes se esforzó en colaborar para el bien común. Y a pesar de los repetidos agravios a personas, cosas y derechos de la Iglesia, no rompió su propósito de no alterar el régimen de concordia de tiempo atrás establecido. "Etiam dyscolis": A los vejámenes respondimos siempre con el ejemplo de la sumisión leal en lo que podíamos; con la protesta grave, razonada y apostólica cuando debíamos; con la exhortación sincera que hicimos reiteradamente a nuestro pueblo católico a la sumisión legítima, a la oración, a la paciencia y a la paz. Y el pueblo católico nos secundó, siendo nuestra intervención valioso factor de concordancia nacional en momentos de honda conmoción social y política.

Al estallar la guerra hemos lamentado el doloroso hecho, más que nadie, porque ella es siempre un mal gravísimo, que muchas veces no compensan bienes problemáticos, porque nuestra misión es de reconciliación y de paz: "Et in terra pax". Desde sus comienzos hemos tenido las manos levantados al cielo para que cese. Y el pueblo católico repetimos la palabra de Pío XI, cuando el recelo mutuo de las grandes potencias iba a desencadenar otra guerra sobre Europa: "Nos invocamos la paz, bendecimos la paz, rogamus por la paz". Dios nos es testigo de los esfuerzos que hemos hecho para aminorar los estragos que siempre son su cortejo.

Con nuestros votos de paz juntamos nuestro perdón generoso para nuestros perseguidores y nuestros sentimientos de caridad para todos. Y decimos sobre los campos de batalla y a nuestros hijos de uno y otro bando la palabra del apóstol: "El Señor sabe cuánto os amamos a todos en las entrañas de Jesucristo".

Pero la paz es la "tranquilidad del orden, divino, nacional, social e individual, que asegura a cada cual su lugar y le da lo que le es debido, colocando la gloria de Dios en la cumbre de todos los deberes y haciendo derivar de su amor el servicio fraternal de todos". Y es tal la condición humana y tal el orden de la Providencia- sin que hasta ahora haya sido posible hallarle sustitutivo- que siendo la guerra uno de los azotes más tremendos de la humanidad, es a veces el remedio heroico, único, para centrar las cosas en el quicio de la justicia y volverlas al reinado de la paz. Por esto la Iglesia, aun siendo hija del Príncipe de la Paz, bendice los emblemas de la guerra, ha fundado las Ordenes Militares y ha organizado Cruzadas contra los enemigos de la fe.

No es este nuestro caso. La Iglesia no ha querido esta guerra ni la buscó, y no creemos necesario vindicarla de la nota de beligerante con que en periódicos extranjeros se ha censurado a la Iglesia en España. Ciertamente que miles de hijos suyos, obedeciendo a los dictados de su conciencia

y de su patriotismo, y bajo su responsabilidad personal, alzaron en armas para salvar los principios de religión y justicia cristiana que secularmente habían informado la vida de la Nación; pero quien la acuse de haber provocado esta guerra, o de haber conspirado para ella, y aun de no haber hecho cuanto en su mano estuvo para evitarla, desconoce o falsea la realidad. Esta es la posición del Episcopado español, de la Iglesia española, frente al hecho de la guerra actual. Se la vejó y persiguió antes de que estallara; ha sido víctima principal de la furia de una de las partes contendientes; y no ha cesado de trabajar, con su plegaria, con sus exhortaciones, con su influencia, para aminorar sus daños y abreviar los días de prueba.

Y si hoy, colectivamente, formulamos nuestro veredicto en la cuestión complejísima de la guerra de España, es, primero, porque, aun cuando la guerra fuese de carácter político o social, ha sido tan grave su represión de orden religioso, y ha aparecido tan claro, desde sus comienzos, que una de las partes beligerantes iba a la eliminación de la religión católica en España, que nosotros, Obispos católicos no podíamos inhibirnos sin dejar abandonados los intereses de nuestro Señor Jesucristo y sin incurrir el tremendo apelativo de "canes muti", con que el Profeta censura a quienes, debiendo hablar, callan ante la injusticia; y luego, porque la posición de la Iglesia española ante la lucha, es decir, del Episcopado español, ha sido torcidamente interpretada en el extranjero: mientras un político muy destacado, en una revista católica extranjera la achaca poco menos que a la ofuscación mental de los Arzobispos españoles, a los que califica de ancianos que deben al régimen monárquico y que han arrastrado por razones de disciplina y obediencia a los demás Obispos en un sentido favorable al movimiento nacional, otros nos acusan de temerarios al exponer a las contingencias de un régimen absorbentes y tiránico el orden espiritual de la Iglesia, cuya libertad tenemos obligación de defender.

No; esta libertad la reclamamos ante todo, para el ejercicio de nuestro ministerio; de ella arrancan todas las libertades que vindicamos para la Iglesia. Y en virtud de ella, no nos hemos atado con nadie – personas, poderes o instituciones – aun cuando agradezcamos al amparo de quienes han podido librarnos del enemigo que quiso perdernos, y estemos dispuestos a colaborar, como Obispos y españoles, con quienes se esfuercen en reinstaurar en España un régimen de paz y justicia. Ningún poder político podrá decir que nos hayamos apartado de esta línea, en ningún tiempo.

4º. El quinquenio que precedió a la guerra

Afirmamos, ante todo, que esta guerra la ha acarreado la temeridad, los errores, tal vez la malicia o la cobardía de quien hubiesen podido evitarla gobernando la nación según justicia.

Dejando otras causas de menor eficiencia, fueron los legisladores de 1931, y luego el poder ejecutivo del Estado con sus prácticas de gobierno, lo que se empeñaron en torcer bruscamente la ruta de nuestra historia en un sentido totalmente contrario a la naturaleza y exigencias del espíritu nacional, y especialmente opuesto al sentido religioso predominante en el país. La Constitución y las leyes laicas que desarrollaron su espíritu fueron un ataque violento y continuado a la conciencia nacional. Anulando los derechos de Dios y vejada la Iglesia, quedaba nuestra sociedad enervada, en el orden legal, en lo que tiene de más sustantivo la vida social, que es la religión. El pueblo español que, en su mayor parte, mantenía viva la fe de sus mayores, recibió con paciencia invicta los reiterados agravios hechos a su conciencia por leyes inicuas; pero la temeridad de sus gobernantes había puesto en el alma nacional, junto con el agravio, un factor de repudio y de protesta contra un poder social que había faltado a la justicia más fundamental, que es la que se debe a Dios y a la conciencia de los ciudadanos.

Junto con ello, la autoridad, en múltiples y graves ocasiones, resignaba en la plebe sus poderes. Los incendios de los templos en Madrid y provincias, en Mayo de 1931, las revueltas de Octubre de 1934, especialmente en Cataluña y Asturias, donde reinó la anarquía durante dos semanas; el período turbulento que corre en Febrero a Julio de 1936, durante el cual fueron destruidas o profanadas 411 iglesias y se cometieron cerca de 3000 atentados graves de carácter político y social, presagiaban la ruina total de la autoridad pública, que se vio sucumbir con frecuencia a la fuerza de poderes ocultos que mediatizaban sus funciones.

Nuestro régimen político de libertad democrática se desquició, por arbitrariedad del Estado y por coacción gubernamental que trastocó la voluntad popular, constituyendo una máquina política en pugna con la mayoría política de la nación, dándose el caso, en las últimas elecciones parlamentarias, Febrero de 1936, de que, con más de medio millón de votos de exceso sobre la izquierdas, obtuviesen las derechas 118 diputados menos que el Frente Popular, por haberse anulado caprichosamente las actas de provincias enteras, viciándose así en su origen la legitimidad del Parlamento.

Y a medida que se descomponía nuestro pueblo por la relajación de los vínculos sociales y se desangraba nuestra economía y se alteraba sin tino el ritmo del trabajo y se debilitaba maliciosamente la fuerza de las instituciones de defensa social, otro pueblo poderoso, Rusia, empalmando con los comunistas de acá, por medio del teatro y el cine, con ritos y costumbres exóticas, por la fascinación intelectual y el soborno material, preparaba el espíritu popular para el estallido de la revolución, que se señalaba casi a plazo fijo.

El 27 de febrero de 1936, a raíz del triunfo del Frente Popular, el KOMINTERN ruso decretaba la revolución española y la financiaba con exorbitantes cantidades. El 1º de Mayo siguiente centenares de jóvenes postulaban públicamente en Madrid "para bombas y pistolas, pólvora y dinamita para la próxima revolución". El 16 del mismo mes se reunía en la Casa del Pueblo de Valencia representantes de la URSS con delegados españoles de la III Internacional, resolviendo, en el 9º de sus acuerdos: "Encargar a uno de los radios de Madrid, el designado con el número 25, integrado por agentes de policía en activo, la eliminación de los personajes políticos y militares destinados a jugar un papel de interés en la contrarrevolución". Entre tanto, desde Madrid a las aldeas más remotas aprendían las milicias revolucionarias la instrucción militar y se las armaba copiosamente, hasta el punto de que, al estallar la guerra, contaba con 150000 soldados de asalto y 100000 de resistencia.

Os parecerá, Venerables Hermanos, impropia de un Documento episcopal la enumeración de estos hechos. Hemos querido sustituirlo a las razones de derecho político que pudiesen justificar un movimiento nacional de resistencia. Sin Dios, que debe estar en el fundamento y a la cima de la vida social; sin autoridad, a la que nada puede sustituir en sus funciones creadoras del orden y mantenedora del derecho ciudadano; con la fuerza material al servicio de los sin Dios ni conciencia, manejados por agentes poderosos de orden internacional, España debía deslizarse hacia la anarquía, que es lo contrario del bien común y de la justicia y orden social. Aquí han venido a parar las regiones españolas en que la revolución marxista ha seguido su curso inicial.

Estos son los hechos. Cotéjense con la doctrina de Santo Tomás sobre el derecho a la resistencia defensiva por la fuerza y falle cada cual en justo juicio. Nadie podrá negar que, al tiempo de estallar el conflicto, la misma existencia del bien común, - la religión, la justicia, la paz -, estaba gravemente comprometida; y que el conjunto de las autoridades sociales y de los hombres prudentes que constituyen el pueblo en su organización natural y en sus mejores elementos

reconocían el público peligro. Cuanto a la tercera condición que requiere el Angélico, de la convicción de los hombres prudentes sobre la probabilidad del éxito, la dejemos al juicio de la historia: los hechos, hasta ahora, no le son contrarios.

Respondemos a un reparo, que una revista extranjera concreta al hecho de los sacerdotes asesinados y que podría extenderse a todos los que constituyen este inmenso trastorno social que ha sufrido España. Se refiere a la posible de que, de no haberse producido el alzamiento, no se hubiese alterado la paz pública: "A pesar de los desmanes de los rojos - leemos- queda en pie la verdad que si Franco no se hubiese alzado, los centenares o millones de sacerdotes que han sido asesinados hubiesen conservado la vida y hubiesen continuado haciendo en las almas la obra de Dios". No podemos suscribir esta afirmación, testigo como somos de la situación de España al estallar el conflicto. La verdad es lo contrario; porque es cosa documentalmente probada que en el minucioso proyecto de la revolución marxista que se gestaba, y que habría estallado en todo el país, si en gran parte de él no lo hubiese impedido el movimiento cívico-militar, estaba ordenado el exterminio del clero católico, como el de los derechistas calificados, como la soviétización de las industrias y la implantación del comunismo. Era por Enero último cuando un dirigente anarquista decía al mundo por radio: "Hay que decir las cosas tal y como son, y la verdad no es otra que la de que los militares se nos adelantaron para evitar que llegáramos a desencadenar la revolución".

Quede, pues, asentado, como primera afirmación de este Escrito, que un quinquenio de continuos atropellos de los súbditos españoles en el orden religioso y social puso en gravísimo peligro la existencia misma del bien público y produjo enorme tensión en el espíritu del pueblo español; que estaba en la conciencia nacional que, agotados ya los medios legales, no había más recurso que el de la fuerza para sostener el orden y la paz; que poderes extraños a la autoridad tenida por legítima decidieron subvertir el orden constituido e implantar violentamente el comunismo; y, por fin, que por lógica fatal de los hechos no le quedaba a España más que esta alternativa: o sucumbir en la embestida definitiva del comunismo destructor, ya planeada y decretada, como ha ocurrido en las regiones donde no triunfó el movimiento nacional, o intentar, es esfuerzo titánico de resistencia, librarse del terrible enemigo y salvar los principios fundamentales de su vida social y de sus características nacionales.

5º. El alzamiento militar y la revolución comunista

El 18 de Julio del año pasado se realizó el alzamiento militar y estalló la guerra que aún dura. Pero nótese, primero, que la sublevación militar no se produjo, ya desde sus comienzos, sin colaboración con el pueblo sano, que se incorporó en grandes masas al movimiento que, por ello, debe calificarse de cívico-militar; y segundo, que este movimiento y la revolución comunista son dos hechos que no pueden separarse, si se quiere enjuiciar debidamente la naturaleza de la guerra. Coincidentes en el mismo momento inicial del choque, marcan desde el principio la división profunda de las dos Españas que se batirán en los campos de batalla.

Aún hay más: el movimiento no se produjo sin que los que lo iniciaron intimaran previamente a los poderes públicos a oponerse por los recursos legales a la revolución marxista inminente. La tentativa fue ineficaz y estalló el conflicto, chocando las fuerzas cívico-militares, desde el primer instante, no tanto con las fuerzas gubernamentales que intentaran reducirlo como con la furia desencadenada de unas milicias populares que, al amparo, por lo menos, de la pasividad gubernamental, encuadrándose en los mandos oficiales del ejército y utilizando, a más del que ilegítimamente poseían, el armamento de los parques del Estado, se arrojaron como avalancha destructora contra todo lo que constituye un sostén en la sociedad.

Esta es la característica de la reacción obrada en el campo gubernamental contra el alzamiento cívico-militar. Es, ciertamente, un contraataque por parte de las fuerzas fieles al Gobierno; pero es, ante todo, una lucha en comandita con las fuerzas anárquicas que se sumaron a ellas y que con ellas pelearán juntas hasta el fin de la guerra. Rusia, lo sabe el mundo, se injertó en el ejército gubernamental tomando parte en sus mandos, y fue a fondo, aunque conservándose la apariencia del Gobierno del Frente Popular, a la implantación del régimen comunista por la subversión del orden social establecido. Al juzgar de la legitimidad del movimiento nacional, no podrá prescindirse de la intervención, por la parte contraria, de estas "milicias anárquicas incontrolables" – es palabra de un ministro del Gobierno de Madrid – cuyo poder hubiese prevalecido sobre la nación.

Y porque Dios es el más profundo, cimiento de una sociedad bien ordenada- lo era de la nación española- la revolución comunista, aliada de los ejércitos del Gobierno, fue, sobre todo, antidivina. Se cerraba así el ciclo de la legislación laica de la Constitución de 1931 con la destrucción de cuanto era cosa de Dios. Salvamos toda intervención personal de quienes no han militado conscientemente bajo este signo; sólo trazamos la trayectoria general de los hechos.

Por esto se produjo en el alma una reacción de tipo religioso, correspondiente a la acción nihilista y destructora de los sin-Dios. Y España quedó dividida en dos grandes bandos militantes; cada uno de ellos fue como el aglutinante de cada una de las dos tendencias profundamente populares; y a su alrededor, y colaborando con ellos, polarizaron, en forma de milicias voluntarias y de asistencia y servicios de retaguardia, las fuerzas opuestas que tenían dividida a la nación.

La guerra es, pues, como un plebiscito armado. La lucha blanca de los comicios de Febrero de 1936, en que la falta de conciencia política del gobierno nacional dio arbitrariamente a las fuerzas revolucionarias un triunfo que no había logrado en las urnas, se transformó, por la contienda cívico-militar, en la lucha cruenta de un pueblo partido en dos tendencias: la espiritual, del lado de los sublevados, que salió a la defensa del orden, la paz social, la civilización tradicional y la patria, y muy ostensiblemente, en un gran sector, para la defensa de la religión; y de la otra parte, la materialista, llámese marxista, comunista o anarquista, que quiso sustituir la vieja civilización de España, con todos sus factores, por la novísima "civilización" de los soviets rusos.

Las ulteriores complicaciones de la guerra no han variado más que accidentalmente su carácter: el internacionalismo comunista ha corrido al territorio español en ayuda del ejército y pueblo marxista; como, por la natural exigencia de la defensa y por consideraciones de carácter internacional, han venido en ayuda de la España tradicional armas y hombres de otros países extranjeros. Pero los núcleos nacionales siguen igual aunque la contienda, siendo profundamente popular, haya llegado a revestir caracteres de la lucha internacional.

Por esto observadores perspicaces han podido escribir estas palabras sobre nuestra guerra: "Es una carrera de velocidad entre el bolchevismo y la civilización cristiana". "Una etapa nueva y tal vez decisiva en la lucha entablada entre la Revolución y el Orden". "Una lucha internacional en un campo de batalla nacional; el comunismo libra en la Península una formidable batalla, de la que depende la suerte de Europa".

No hemos hecho más que un esbozo histórico, del que deriva esta afirmación: El alzamiento cívico-militar fue en su origen un movimiento nacional de defensa de los principios fundamentales de toda sociedad civilizada; en su desarrollo, lo ha sido contra la anarquía coaligada con las fuerzas al servicio de un gobierno que no supo o no quiso titular aquellos principios.

Consecuencia de esta afirmación son las conclusiones siguientes:

Primera:

Que la Iglesia, a pesar de su espíritu de paz, y de no haber querido la guerra ni haber colaborado en ella, no podía ser indiferente en la lucha: se lo impedía su doctrina y su espíritu el sentido de conservación y la experiencia de Rusia. De una parte se suprimía a Dios, cuya obra ha de realizar la Iglesia en el mundo, y se causaba a la misma un daño inmenso, en personas, cosas y derechos, como tal vez no la haya sufrido institución alguna en la historia; de la otra, cualesquiera que fuesen los humanos defectos, estaba el esfuerzo por la conservación del viejo espíritu, español y cristiano.

Segunda:

La Iglesia, con ello, no ha podido hacerse solidaria de conductas, tendencias o intenciones que, en el presente o en lo porvenir, pudiesen desnaturalizar la noble fisonomía del movimiento nacional, en su origen, manifestaciones y fines.

Tercera:

Afirmamos que el levantamiento cívico-militar ha tenido en el fondo de la conciencia popular de un doble arraigo: el del sentido patriótico, que ha visto en él la única manera de levantar a España y evitar su ruina definitiva; y el sentido religioso, que lo consideró como la fuerza que debía reducir a la impotencia a los enemigos de Dios, y como la garantía de la continuidad de su fe y de la práctica de su religión.

Cuarta:

Hoy, por hoy, no hay en España más esperanza para reconquistar la justicia y la paz y los bienes que de ellas deriva, que el triunfo del movimiento nacional. Tal vez hoy menos que en los comienzos de la guerra, porque el bando contrario, a pesar de todos los esfuerzos de sus hombres de gobierno, no ofrece garantías de estabilidad política y social.

6º. Caracteres de la revolución comunista

Puesta en marcha la revolución comunista, conviene puntualizar sus caracteres. Nos ceñimos a las siguientes afirmaciones, que derivan del estudio de hechos plenamente probados, muchos de los cuales constan en informaciones de toda garantía, descriptivas y gráficas, que tenemos a la vista. Notamos que apenas hay información debidamente autorizada más que del territorio liberado del dominio comunista. Quedan todavía bajo las armas del ejército rojo, en todo o parte, varias provincias; se tiene aún escaso conocimiento de los desmanes cometidos en ellas, los más copiosos y graves.

Enjuiciando globalmente los excesos de la revolución comunista española afirmamos que en la historia de los pueblos occidentales no se conoce un fenómeno igual de vesania colectiva, ni un cúmulo semejante, producido en pocas semanas, de atentados cometidos contra los derechos fundamentales de Dios, de la sociedad y de la persona humana. Ni sería fácil, recogiendo los hechos análogos y ajustando sus trazos característicos para la composición de figuras crímenes, hallar en la historia una época o un pueblo que pudieran ofrecernos tales y tantas aberraciones. Hacemos historia, sin interpretaciones de carácter psicológico o social, que reclamarían particular estudio. La revolución anárquica ha sido 'excepcional en la historia'.

Añadimos que la hecatombe producida en personas y cosas por la revolución comunista fue 'premeditada'. Poco antes de la revuelta habían llegado de Rusia 79 agitadores especializados. La Comisión Nacional de Unificación Marxista, por los mismos días ordenaba la constitución de las milicias revolucionarias en todos los pueblos. La destrucción de las iglesias, o a lo menos, de su ajuar, fue sistemática y por series. En el breve espacio de un mes se habían inutilizado todos los templos para el culto. Ya en 1931 la Liga Atea tenía en su programa un artículo que decía: 'Plebiscito sobre el destino que hay que dar a las iglesias y casas parroquiales'; y uno de los Comités provinciales daba esta norma: 'El local o locales destinados hasta ahora al culto destinarán a almacenes colectivos, mercados públicos, bibliotecas populares, casas de baños o higiene pública, etc.; según convenga a las necesidades de cada pueblo'. Para la eliminación de personas destacadas que se consideraban enemigas de la revolución se habían formado previamente las "listas negras". En algunas, y en primer lugar, figuraba el Obispo. De los sacerdotes decía un jefe comunista, ante la actitud del pueblo que quería salvar a su párroco: "Tenemos orden de quitar toda su semilla".

Prueba elocuentísima de que de la destrucción de los templos y la matanza de los sacerdotes, en forma totalitaria fue cosa premeditada, es su número espantoso. Aunque son prematuras las cifras, contamos unas 20.000 iglesias y capillas destruidas o totalmente saqueadas. Los sacerdotes asesinados, contando un promedio del 40 por 100 en las diócesis desbastadas en algunas llegan al 80 por 100 sumarán, sólo del clero secular, unos 6.000. Se les cazó con perros, se les persiguió a través de los montes; fueron buscados con afán en todo escondrijo. Se les mató sin perjuicio las más de las veces, sobre la marcha, sin más razón que su oficio social.

Fue "cruelísima" la revolución. Las formas de asesinato revistieron caracteres de barbarie horrenda. En su número: se calculan en número superior de 300.000 los seglares que han sucumbido asesinados, sólo por sus ideas políticas y especialmente religiosas: en Madrid, y en los tres meses primeros, fueron asesinados más de 22.000. Apenas hay pueblo en que no se haya eliminado a los más destacados derechistas. Por la falta de forma: sin acusación, sin pruebas, las más de las veces sin juicio. Por los vejámenes: a muchos se les han amputado los miembros o se les ha mutilado espantosamente antes de matarlos; se les han vaciados los ojos, cortado la lengua, abierto en canal, quemado o enterrado vivos, matado a hachazos. La crueldad máxima se ha ejercido en los ministros de Dios. Por respeto y caridad no queremos puntualizar más.

La revolución fue "inhumana". No se ha respetado el pudor de la mujer, ni aún la consagrada a Dios por sus votos. Se han profanado las tumbas y cementerios. En el famoso monasterio románico de Ripoll se han destruido los sepulcros, entre los que había el de Wifredo el Velloso, conquistador de Cataluña, y el del Obispo Morgades, restaurador del célebre cenobio. En Vich se ha profanado la tumba del gran Balmes y leemos que se ha jugado al fútbol con el cráneo del gran Obispo Torras y Bages. En Madrid y en el cementerio viejo de Huesca se han abierto centenares de tumbas para despojar a los cadáveres del oro de sus dientes o de sus sortijas. Algunas formas de martirio suponen la subversión o supresión del sentido de humanidad.

La revolución fue "bárbara", en cuanto destruyó la obra de civilización de siglos. Destruyó millares de obras de arte, muchas de ellas de fama universal. Saqueó o incendió los archivos imposibilitando la rebusca histórica y la prueba instrumental de los hechos jurídico y social. Quedan centenares de telas pictóricas acuchilladas, de esculturas mutiladas, de maravillas arquitectónicas para siempre deshechas. Podemos decir que el caudal de arte, sobre todo religioso, acumulado en siglos, ha sido estúpidamente destrozado en unas semanas, en las

regiones dominadas por los comunistas. Hasta el Arco de Bará, en Tarragona, obra romana que había visto veinte siglos, llevó la dinamita su acción destructora. Las famosas colecciones de arte de la Catedral de Toledo, del Palacio de Liria, del Museo del Prado, han sido torpemente expoliadas. Numerosas bibliotecas han desaparecido. Ninguna guerra, ninguna invasión bárbara, ninguna conmoción social, en ningún tiempo: una organización sabia, puesta al servicio de un terrible propósito de aniquilamiento, concentrado contra las cosas de Dios, y los modernos medios de locomoción y destrucción al alcance de toda mano criminal.

Conculcó la revolución lo más elementales principios del "derecho de gentes". Recuérdense las cárceles de Bilbao, donde fueron asesinado por las multitudes, en forma inhumana, centenares de presos, las represalias cometidas en los rehenes custodiados en buques y prisiones, sin más razón que un contratiempo de guerra; los asesinatos en masa, atados los infelices prisioneros e irrigados con el chorro de balas de las ametralladoras; el bombardeo de ciudades indefensas, sin objetivo militar.

La revolución fue esencialmente 'antiespañola'. La obra destructora se realizó a los giros de "¡Viva Rusia!", a la sombra de la bandera internacional comunista. Las inscripciones murales, la apología de personajes forasteros, los mandos militares en manos de jefes rusos, el expolio de la nación a favor de extranjeros, el himno internacional comunista, son prueba sobrada del odio al espíritu nacional y al sentido de patria.

Pero, sobre todo, la revolución fue "anticristiana". No creemos que en la historia del Cristianismo y en el espacio de unas semanas se haya dado explosión semejante, en todas las formas de pensamiento, de voluntad y de pasión, del odio contra Jesucristo y su religión sagrada. Tal ha sido el sacrilegio estrago que ha sufrido la Iglesia en España, que el delegado de los rojos españoles enviado al Congreso de los "sin - Dios", en Moscú, pudo decir: "España ha superado en mucho la obra de los Soviets, por cuanto la Iglesia en España ha sido completamente aniquilada".

Contamos los mártires por millares; su testimonio es una esperanza para nuestra pobre patria; pero casi no hallaríamos en el Martirologio romano una forma de martirio no usada por el comunismo, sin exceptuar la crucifixión; y en cambio hay formas nuevas de tormento que han consentido las sustancias y máquinas modernas.

El odio a Jesucristo y a la Virgen ha llegado al paroxismo, y en los centenares de Crucifijos acuchillados, en las imágenes de la Virgen bestialmente profanadas, en los pasquines de Bilbao en que se blasfemaba sacrílegamente de la Madre de Dios, en la infame literatura de las trincheras rojas, en que se ridiculizan los divinos misterios, en la reiterada profanación de las Sagradas Formas, podemos adivinar el odio del infierno encarnado en nuestros infelices comunista. "Tenía jurado vengarme de ti" - le decía uno de ellos al Señor encerrado en el Sagrario; y encañonado la pistola disparó contra él, diciendo: "Ríndete a los rojos; ríndete al marxismo".

Ha sido espantosa la profanación de las sagradas reliquias: han sido destrozados o quemados los cuerpos de San Narciso, San Pascual Bailón, la Beata Beatriz de Silva, San Bernardo Calvo y otros. Las formas de profanación son inverosímiles, y casi no se conciben sin subestación diabólica. Las campanas han sido destrozadas y fundidas. El culto, absolutamente suprimido en todo el territorio comunista, si se exceptúa una pequeña porción del norte. Gran número de templos, entre ellos verdaderas joyas de arte, han sido totalmente arrasados: en esta obra inicia

se ha obligado a trabajar a pobres sacerdotes. Famosas imágenes de veneración secular han desaparecido para siempre, destruidas o quemadas. En muchas localidades la autoridad ha obligado a los ciudadanos a entregar todos los objetos religiosos de su pertenencia para destruirlos públicamente: pondérese lo que esto representa en el orden del derecho natural, de los vínculos de familia y de la violencia hecha a la conciencia cristiana.

Nos seguimos, venerables Hermanos, en la crítica de la actuación comunista en nuestra patria, y dejamos a la historia la fiel narración de los hechos en ella acontecidos. Si se nos acusaran de haber señalado en forma tan cruda estos estigmas de nuestra revolución, nos justificaríamos con el ejemplo de San Pablo, que no duda en vindicar con palabras tremendas la memoria de los profetas de Israelí que tiene durísimos calificativos para los enemigos de Dios; o con el de nuestro Santísimo Padre que, en su Encíclica sobre el Comunismo ateo habla de "una destrucción tan espantosa, llevada a cabo, en España, con un odio, una barbarie y una ferocidad que no se hubiese creído posible en nuestro siglo".

Reiteramos nuestra palabra de perdón para todos y nuestro propósito de hacerles el bien máximo que podamos. Y cerramos este párrafo con estas palabras del "Informe Oficial" sobre las ocurrencias de la revolución en sus tres primeros meses: "No se culpe al pueblo español de otra cosa más que de haber servido el instrumento para la perpetración de estos delitos"... Este odio a la religión y a las tradiciones patrias, de las que eran exponente y demostración tantas cosas para siempre perdidas, 'llegó de Rusia, exportando por orientales de espíritu perverso'. En descargo de tantas víctimas, alucinadas por "doctrinas demonios", digamos que al morir, sancionados por la ley, nuestros comunistas se han reconciliado en su inmensa mayoría con el Dios de sus padres. En Mallorca han muerto impenitentes sólo un dos por ciento; en las regiones del sur no más de un veinte por ciento, y en las del norte no llegan tal vez al diez por ciento. Es prueba del engaño de que ha sido víctima nuestro pueblo.

7º. El movimiento nacional: sus caracteres

Demos ahora un esbozo del carácter del movimiento llamado "nacional". Creemos justa esta denominación. Primero, por su espíritu; porque la nación española estaba disociada, en su inmensa mayoría, de una situación estatal que no supo encarnar sus profundas necesidades y aspiraciones; y el movimiento fue aceptado como una esperanza en toda la nación; en las regiones no liberadas sólo espera romper la coraza de las fuerzas comunistas que le oprimen. Es también nacional por su objetivo, por cuanto tiende a salvar y sostener para lo futuro las esencias de un pueblo organizado en un Estado que sepa continuar dignamente su historia. Expresamos una realidad y un anhelo general de los ciudadanos españoles; no indicamos los medios para realizarlo.

El movimiento ha fortalecido el sentido de patria, contra el exotismo de las fuerzas que le son contrarias. La patria implica una paternidad; es el ambiente moral, como de una familia dilatada, en que logra el ciudadano su desarrollo total; y el movimiento nacional ha determinado una corriente de amor que se ha concentrado alrededor del nombre y de la sustancia histórica de España, con aversión de los elementos forasteros que nos acarrearon la ruina. Y como el amor patrio, cuando se ha sobrenaturalizado por el amor de Jesucristo, nuestro Dios y Señor, toca las cumbres de la caridad cristiana, hemos visto una explosión de verdadera caridad que ha tenido su expresión máxima en la sangre de millares de españoles que le han dado la grito de "¡Viva España!" "¡Viva Cristo Rey!"

Dentro del movimiento nacional se ha producido el fenómeno, maravilloso, del martirio – verdadero martirio, como ha dicho el Papa – de millares de españoles, sacerdotes, religiosos y seglares; y este testimonio de sangre deberá condicionar en lo futuro, so pena de inmensa responsabilidad política, la actuación de quienes, depuestas las armas, hayan de construir el nuevo estado en el sosiego de la paz.

El movimiento ha garantizado el orden en el territorio por él dominado. Contraponemos la situación de las regiones en que ha prevalecido el movimiento nacional a las denominadas aún por los comunistas. De estas puede decirse la palabra del Sabio: "Ubi non est gubernatur, dissipabitur populus"; sin sacerdotes, sin templos, sin culto, sin hambre y la miseria. En cambio, en medio del esfuerzo y del dolor terrible de la guerra, las otras regiones viven en la tranquilidad del orden interno, bajo la tutela de una verdadera autoridad, que es el principio de la justicia, de la paz y del progreso que prometen la fecundidad de la vida social. Mientras en la España marxista se vive sin Dios, en las regiones indemnes o reconquistadas se celebra profusamente el culto divino y pululan y florecen nuevas manifestaciones de la vida cristiana.

Esta situación permite esperar un régimen de justicia y paz para el futuro. No queremos aventurar ningún presagio. Nuestros males son gravísimos. La relajación de los vínculos sociales; las costumbres de una política corrompida; el desconocimiento de los deberes ciudadanos; la escasa formación de una conciencia íntegramente católica; la división espiritual en orden a la solución de nuestros grandes problemas nacionales; la eliminación, por asesinato cruel, de millares de hombres selectos llamados por su estado y formación a la obra de la reconstrucción nacional; los odios y la escasez que son secuelas de toda guerra civil; la ideología extranjera sobre el Estado, que tiende a descuajarle la idea y de las influencias cristianas; serán dificultada enorme para hacer una España nueva injertada en el tronco de nuestra vieja historia y vivificada por su savia. Pero tenemos la esperanza de que, imponiéndose con toda su fuerza el enorme sacrificio realizado, encontraremos otra vez nuestro verdadero espíritu nacional. Entramos en él paulatinamente por una legislación en que predomina el sentido cristiano en la cultura, en la moral, en la justicia social y en el honor y culto que se debe a Dios.

Quiera Dios ser en España el primer bien servido, condición esencial para que la nación sea verdaderamente bien servida.

8º. Se responde a unos reparos

No llenaríamos el fin de esta Carta, Venerables Hermanos, si no respondiéramos a algunos reparos que se nos han hecho desde el extranjero.

Se ha acusado a la Iglesia de haberse defendido contra un movimiento popular haciéndose fuerte en sus templos y siguiéndose de aquí la matanza de sacerdotes y la ruina de las iglesias. – Decimos que no. La irrupción contra los templos fue súbita, casi simultánea en todas las regiones, y coincidió con la matanza de sacerdotes. Los templos ardieron porque eran casas de Dios, y los sacerdotes fueron sacrificados porque eran ministros de Dios. La prueba es copiosísima. La Iglesia no ha sido agresora. Fue la primera bienhechora del pueblo, inculcando la doctrina y fomentando las obras de justicia social. Ha sucumbido – donde ha dominado el comunismo anárquico – víctima inocente, pacífica, indefensa.

Nos requieren del extranjero para que digamos si es cierto que la iglesia en España era propietaria del tercio del territorio nacional, y que el pueblo se ha levantado para librarse de su opresión. – Es acusación ridícula. La Iglesia no poseía más que pocas e insignificantes parcelas,

casas sacerdotales y de educación, y hasta de esto se había útilmente incautado el Estado. Todo lo que posee la Iglesia en España no llenaría la cuarta parte de sus necesidades, y responde a sacratísimas obligaciones.

Se le imputa a la Iglesia la nota de temeridad y partidismo la mezclarse en la contienda que tiene dividida a la nación. – La Iglesia se ha puesto siempre del lado de la justicia y de la paz, y ha colaborado con los poderes del Estado, en cualquier situación, al bien común. No se ha atado a nadie, fuesen partidos, personas o tendencias. Situada por encima de todos y de todo, ha cumplido sus deberes de adoctrinar y exhortar a la caridad, sintiendo pena profunda por haber sido perseguida y repudiada por gran número de sus hijos extraviados. Apelamos a los copiosos escritos y hechos que abonan estas afirmaciones.

Se dice que esta guerra es de clases, y que la Iglesia se ha puesto del lado de los ricos. – Quienes conocen sus causas y naturaleza saben que no. Que aun reconociendo algún descuido en el cumplimiento de los deberes de justicia y caridad, que la iglesia ha sido la primera en urgir, las clases trabajadoras estaban fuertemente protegidas por la ley, y la nación había entrado por el franco camino de una mejor distribución de la riqueza. La lucha de clases es más virulenta en otros países que en España. Precisamente en ella se ha librado de la guerra horrible gran parte de las regiones más pobres, y se ha ensañado más donde ha sido mayor el coeficiente de la riqueza y del bienestar del pueblo. Ni pueden echarse en el olvido nuestra avanzada legislación social y nuestras prósperas instituciones de beneficencia y asistencia pública y privada, de abolengo español, y cristiano. El pueblo fue engañado con promesas irrealizables, incompatibles no sólo con la vida económica del país, sino con cualquier clase de vida económica organizada. Aquí está la bienandanza de las regiones indemnes, y la miseria, que se adueñó ya de las que han caído bajo el dominio comunista.

La guerra de España, dice, no es más que un episodio de la lucha universal entre la democracia y el estatismo; el triunfo del movimiento nacional llevará a la nación a la esclavitud del Estado. La Iglesia de España – leemos en una revista extranjera – ante el dilema de la persecución por el Gobierno de Madrid o la servidumbre a quienes representan tendencias políticas que nada tiene de cristiano, ha optado por la servidumbre. – No es éste el dilema que se ha planteado a la Iglesia en nuestro país, sino éste: La iglesia, antes de perecer totalmente en manos del comunismo, como ha ocurrido en las regiones por él dominadas, se siente amparada por un poder que hasta ahora ha garantizado los principios fundamentales de toda sociedad, sin miramiento ninguno a sus tendencias políticas.

Cuanto a lo futuro, no podemos predecir lo que ocurrirá al final de la lucha. Si que afirmamos que la guerra no se ha emprendido para levantar un Estado autócrata sobre una nación humillada, sino para que resurja el espíritu nacional con la pujanza y la libertad cristiana de los tiempos viejos. Confiamos en la prudencia de los hombres de gobierno, que no querrán aceptar moldes extranjeros para la configuración del Estado español futuro, sino que tendrán en cuenta las exigencias de la vida íntima nacional y la trayectoria marcada por los siglos pasados. Toda sociedad bien ordenada basa sobre principios profundos y de ellos vive, no de aportaciones adjetivas y extrañas, discordes con el espíritu nacional. La vida es más fuerte que lo programas, y un gobernante prudente no impondrá un programa que violente las fuerzas íntimas de la nación. Seríamos los primeros en lamentar que la autocracia irresponsable de un parlamento fuese sustituida por la más terrible de una dictadura desarraigada de la nación. Abrigamos la esperanza legítima de que no será así. Precisamente lo que ha salvado a España en el gravísimo momento actual ha sido la persistencia de los principios seculares que han informado nuestra

vida y el hecho de que un gran sector de la nación se alzara para defenderlos. Sería un error quebrar la trayectoria espiritual del país, y no es de creer que se caiga en él.

Se imputan a los dirigentes del movimiento nacional crímenes semejantes a los cometidos por los del Frente Popular. "El ejército blanco, leemos en acreditada revista católica extranjera, recurre a medios injustificado, contra los que debemos protestar... El conjunto de informaciones que tenemos indica que el terror blanco reina en la España nacionalista con todo el horror que representan casi todos los terrores revolucionarios... Los resultados obtenidos parecen despreciables al lado del desarrollo de crueldad metódicamente organizada de que hacen prueba las tropas". – El respetable articulista está malísimamente informado. Tiene toda guerra sus excesos; los habrá tenido, sin duda, el movimiento nacional; nadie se defiende con total serenidad de las cosas arremetidas de un enemigo sin entrañas. Reprobando en nombre de la justicia y de la caridad cristianas todo exceso que se hubiese cometido, por error o por gente subalterna y que metódicamente ha abultado la información extranjera, decimos que el juicio que rectificamos no responde a la verdad, y afirmamos que va una distancia enorme, infranqueable, y entre los principios de justicia, de su administración y de la forma de aplicarla entre una y otra parte. Más bien diríamos que la justicia del Frente Popular ha sido una historia horrible de atropellos a la justicia, contra Dios, la sociedad y los hombres. No puede haber justicia cuando se elimina a Dios, principio de toda justicia. Matar por matar, destruir por destruir; expoliar al adversario no beligerante, como principio de actuación cívica y militar, he aquí lo que se puede afirmar de los unos con razón y no se puede imputar a los otros sin injusticia.

Dos palabras sobre el problema de nacionalismo vasco, tan desconocido y falseado y del que se ha hecho arma contra el movimiento nacional. – Toda nuestra admiración por las virtudes cívicas y religiosas de nuestros hermanos vascos. Toda nuestra caridad por la gran desgracia que les aflige, que consideramos nuestra, porque es de la patria. Toda nuestra pena por la ofuscación que han sufrido sus dirigentes en un momento grave de su historia. Pero toda nuestra reprobación por haber desoído la voz de la Iglesia y tener realidad en ellos las palabras del Papa en su Encíclica sobre el comunismo: "Los agentes de destrucción, que no son tan numerosos, aprovechándose de estas discordias (lo de los católicos), las hacen más estridentes, y acaban por lanzar a la lucha a los católicos los unos a los otros. - "Los que trabajando por aumentar las disensiones entre católicos toman sobre sí una terrible responsabilidad, ante Dios y ante la Iglesia". - "El comunismo es intrínsecamente perverso, y no se puede admitir que colaboren con él, en ningún terreno, los que quieren salvar la civilización cristiana". - "Cuanto las regiones, donde el comunismo consigue penetrar, más se distinguen por la antigüedad y grandeza de su civilización cristiana, tanto más devastador se manifestará allí el odio de los 'sin - Dios'".

En una revista extranjera de gran circulación se afirma que el pueblo se ha separado en España del sacerdote porque éste se recluta en la clase señorial; y que no quiere bautizar a sus hijos por los crecidos derechos de administración del Sacramento.- A lo primero respondemos que las vocaciones en los distintos Seminarios de España están reclutados en la siguiente forma: Número total de seminaristas en 1935: 7401; nobles, 6; ricos, con un capital superior de 10.000 pesetas, 115; pobres, o casi pobres, 7280. A lo segundo, que antes del cambio de régimen no llegaban los hijos de padres católicos no bautizados al uno por diez mil; el arancel es modicísimo, y nulo para los pobres.

9º. Conclusión

Cerramos, Venerables Hermanos, esta ya larga Carta rogándonos nos ayudéis a lamentar la gran catástrofe nacional de España, en que se han perdido, con la justicia y la paz, fundamento del

bien común y de aquella vida virtuosa de la Ciudad de que nos habla el Angélicos, tantos valores de civilización y de vida cristiana. El olvido de la verdad y de la virtud, en el orden político, económico y social, nos ha acarreado esta desgracia colectiva. Hemos sido mal gobernados, porque, como dice Santo Tomás, Dios hace reinar le hombre hipócrita por causa de los pecados del pueblo.

A vuestra piedad, añadid la caridad de vuestras oraciones y las de vuestros fieles; para que aprendamos la lección del castigo con que Dios nos ha probado: para que se reconstruya pronto nuestra patria y pueda llenar sus destinos futuros, de que son presagio los que ha cumplido en siglos anteriores; para que se contenga, con el esfuerzo y las oraciones de todos, esta inundación de comunismo que tiende a anular al Espíritu de Dios y al espíritu hombre, únicos polos que han sostenido las civilizaciones que fueron.

Y completad vuestra obra con la caridad de la verdad sobre las cosas de España. "Non est addenda afflictio afflictis"; a la pena por lo que sufrimos se ha añadido la de no haberse comprendido nuestros sufrimientos. Más, la de aumentarlos con la mentira, con la insidia, con la interpretación torcida de los hechos. No se nos ha hechos siquiera el honor de considerarnos víctimas. La razón y la justicia se han pesado en lamisca balanza que la sinrazón u la injusticia, tal vez la mayor que han visto los siglos. Se ha dado el mismo crédito al periódico asalariado, al folleto procaz o al escrito del español prevaricador, que ha arrastrado por el mundo con vilipendio el nombre de su madre patria, que a la voz de los Prelados, al concienzudo estudio del moralista o a la relación auténtica del cúmulo de hechos que son afrenta de la humana historia. Ayudadnos a difundir la verdad. Sus derechos sin imprescriptibles, sobre todo cuando se trata del honor de un pueblo, de los prestigios de la Iglesia, de la salvación del mundo. Ayudadnos con la divulgación del contenido de estas Letras, vigilando la prensa y la propaganda católica, rectificando los errores de la indiferente o adversa. El hombre enemigo ha sembrado copiosamente la cizaña: ayudadnos a sembrar profusamente la buena semilla.

Consentidnos una declaración última. Dios sabe que amamos en las entrañas de Cristo y perdonamos de todo corazón a cuantos, sin saber lo que hacían, han inferido daño gravísimo a la Iglesia y a la Patria. Son hijos nuestros. Invocamos ante Dios y a favor de ellos los méritos de nuestros mártires, de los diez Obispos y de los miles de sacerdotes y católicos que murieron perdonándoles, así como el dolor, como de mar profundo, que sufre nuestra España. Rogad para que en nuestra patria se extingan los odios, se acerquen las almas y volvamos a ser todos unos en los vínculos de la caridad. Acordaos de nuestros Obispos asesinados, de tantos millares de sacerdotes, religiosos y seglares selectos que sucumbieron sólo porque las milicias escogidas de Cristo; y pedid al Señor que dé fecundidad a su sangre generosa. De ninguno de ellos se sabe que claudicara en la hora del martirio; por millares dieron altísimos ejemplos de heroísmo. Es gloria inmarcesible de nuestra España. Ayudadnos a orar, y sobre nuestra tierra, regada hoy con sangre de hermanos, brillará otra vez el iris de la paz cristiana y se reconstruirán a la par nuestra Iglesia, tan gloriosa, y nuestra Patria, tan fecunda.

Y que la paz del Señor sea con todos nosotros, ya que nos ha llamado a todos a la gran obra de la paz universal, que es el establecimiento del Reino de Dios en el mundo por la edificación del Cuerpo de Cristo, que es la Iglesia, de la que nos ha constituido Obispos y Pastores.

Os escribimos desde España, haciendo memoria de los Hermanos difuntos y ausentes de la patria, en la fiesta de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, 1º de Julio de 193

ANNEXES II - PARTIE III -

1. PIE XII –

Allocutions de sa Sainteté Pie XII aux représentants du monde cinématographique

(Audience du 21 juin 1955 et du 28 octobre 1955)

En ligne : <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/co3.htm#g>

I - AUX REPRÉSENTANTS DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE ITALIENNE

(Audience du 21 juin 1955)

C'est pour Nous un très grand plaisir, Messieurs, d'accueillir en Notre présence les dignes représentants de ce monde du cinéma, dont l'extension et le prestige ont atteint en quelques années des proportions extraordinaires, au point d'imprimer en quelque sorte sa marque à notre siècle.

Bien que d'autres fois et en différentes circonstances Nous ayons accordé à l'activité cinématographique une attention pleine de sollicitude, Nous sommes heureux de rencontrer aujourd'hui personnellement ceux qui s'y consacrent de façon stable, pour ouvrir Notre cœur de Pasteur, où l'éloge envers les réalisations remarquables obtenues par eux s'accompagne d'une vive anxiété pour le sort de tant d'âmes sur lesquelles le cinéma exerce un pouvoir profond.

C'est à juste titre qu'on peut parler d'un "monde du cinéma", quand on pense à l'activité vaste et dynamique à laquelle le cinéma a donné naissance, soit dans le domaine strictement artistique, soit dans celui de l'économie et de la technique. Il dépend de légions de producteurs, d'écrivains, de metteurs en scène, d'acteurs, de musiciens, d'opérateurs, de techniciens et de tant d'autres, dont les emplois sont désignés par des noms nouveaux de nature à constituer une nomenclature particulière dans la linguistique moderne. Que l'on pense encore aux établissements industriels, innombrables et complexes, qui pourvoient à la production des matériaux et des machines, aux studios, aux salles de spectacle : si l'on imaginait tout cet ensemble réuni en un seul lieu, il constituerait certainement une des plus grandes villes du globe, et, de fait, à la périphérie de nombreuses villes on en trouve de semblables, de dimensions plus réduites. De plus, le cercle des intérêts économiques créés par le cinéma et gravitant autour de lui, soit pour la production des films, soit pour leur utilisation, trouve peu d'équivalents dans l'industrie privée, spécialement si l'on considère la masse des capitaux engagés, la facilité avec laquelle ils sont offerts, et combien vite ils font retour aux industriels eux-mêmes, non sans d'enviables bénéfices.

Or ce monde du cinéma ne peut pas ne pas créer autour de lui un champ d'influence extraordinairement large et profond dans la pensée, dans les mœurs et dans la vie des pays où il déploie son pouvoir, surtout parmi les classes les plus humbles, pour lesquelles le cinéma constitue souvent l'unique détente après le travail, et parmi la jeunesse, qui voit dans le cinéma le moyen rapide et agréable de rassasier la soif de connaissance et d'expériences que lui promet son âge.

De la sorte, au monde de la production cinématographique, que vous représentez, fait pendant un monde particulier et bien plus vaste, celui des spectateurs, qui, avec plus ou moins d'assiduité et d'efficacité, reçoivent du premier une orientation déterminée dans leur culture, leurs idées, leurs sentiments et souvent dans la conduite même de leur vie. Cette simple considération montre clairement que l'art du cinéma doit être convenablement étudié dans ses causes et dans ses effets, afin que cette activité, comme toute autre, soit orientée vers le perfectionnement de l'homme et la gloire de Dieu.

1. - L'IMPORTANCE DE L'ART DU CINÉMA

L'extraordinaire pouvoir du cinéma dans la société contemporaine apparaît à la soif croissante qu'en éprouve cette dernière et qui, mise en chiffres, constitue un phénomène tout à fait nouveau et étonnant. Dans la copieuse documentation qui Nous a été aimablement communiquée, on rapporte, entre autres, que durant l'année 1954, le nombre des spectateurs pour l'ensemble de tous les pays du monde a été de douze milliards,

parmi lesquels deux milliards et demi pour les États-Unis d'Amérique, un milliard trois cents millions pour l'Angleterre, tandis que le chiffre de 800 millions met l'Italie au troisième rang.

Où ce nouvel art puise-t-il l'attrait fascinant grâce auquel, depuis environ soixante ans qu'il est apparu, il a obtenu le pouvoir quasi magique d'attirer dans l'obscurité de ses salles, et non certes gratuitement, des foules qui se comptent par milliards ? Quel est le secret du charme qui fait de ces foules ses clients assidus ? Dans la réponse à ces questions se trouvent les causes fondamentales dont dérivent la grande importance et la popularité si étendue du cinéma.

La première force d'attraction d'un film naît de ses qualités techniques, lesquelles opèrent le prodige de transporter le spectateur dans un monde imaginaire, ou bien, pour un film documentaire, de mettre sous ses yeux la réalité distante dans l'espace et dans le temps. La technique occupe donc la première place dans l'origine et dans l'évolution du cinéma. Elle a précédé le film et l'a rendu d'abord possible; c'est elle encore qui le rend chaque jour plus agréable, facile, vivant. Les principaux éléments techniques d'un spectacle cinématographique existaient déjà avant que le film naisse, puis petit à petit le film s'en est emparé, jusqu'à pousser enfin la technique à créer de nouveaux moyens pour son service. Dans cette influence réciproque la technique et le film ont ainsi évolué rapidement vers la perfection, partant de la prise de vue floue d'un train qui arrive pour passer au film animé par des idées et des sentiments, d'abord avec des personnages muets, puis parlants, puis se mouvant dans des lieux sonorisés par des bruits et de la musique. Préoccupé de réaliser la transposition parfaite du spectateur dans le monde irréel, le film a réclamé à la technique les couleurs de la nature, puis les trois dimensions de l'espace, et il tend maintenant par des procédés hardis à faire pénétrer le spectateur dans la scène vivante.

Quand on revoit aujourd'hui un film vieux de quarante ans, on peut noter les merveilleux progrès techniques obtenus et on doit admettre que, grâce à eux, un film d'aujourd'hui, même simplement sonore et en noir et blanc, constitue une splendide représentation.

Mais plus que de la qualité technique, la force d'attraction et l'importance du film dérivent du perfectionnement de l'élément artistique, qui s'est affiné non seulement par suite de la contribution d'auteurs, d'écrivains et d'acteurs choisis selon des critères rigoureux, mais aussi en vertu de l'émulation vive qui s'est établie entre eux dans une compétition mondiale.

De la simple narration visuelle d'un événement ordinaire on est arrivé à mettre sur l'écran le cours de la vie humaine dans ses drames multiformes, en analysant dans le détail les idéaux, les fautes, les espérances, les médiocrités, ou les profondeurs d'un ou de plusieurs personnages. Une maîtrise grandissante dans l'invention et la formation du sujet a rendu le spectacle toujours plus vivant et plus palpitant ; il a d'ailleurs tiré parti du pouvoir traditionnel de l'art dramatique de tous les temps et de toutes les cultures, jouissant même sur lui d'un avantage notable grâce à la plus grande liberté de mouvement, à l'ampleur de la scène et aux autres effets propres du cinéma.

Mais pour pénétrer toute l'efficacité du film et pour apprécier à sa juste valeur la cinématographie, il faut porter son attention sur la part importante qu'y tiennent les lois de la psychologie, soit pour expliquer la manière dont le film agit sur les esprits, soit qu'on s'en serve consciemment pour faire plus d'impression sur les spectateurs. Les spécialistes de cette science observent avec soin le processus d'action et de réaction que suscite la vision du film, en appliquant la méthode d'enquête, l'analyse, les résultats de la psychologie expérimentale, et en scrutant les couches secrètes du subconscient et de l'inconscient. Non seulement ils recherchent l'influence du film en tant que reçu passivement par le spectateur, mais ils analysent également sa puissance connexe d'activation psychique, selon ses lois immanentes, c'est-à-dire le pouvoir qu'il a de subjuguer un esprit par le charme de la représentation. Si, par suite de l'une et l'autre de ces influences, le spectateur demeure vraiment prisonnier du monde qui défile devant ses yeux, il est poussé à transférer d'une certaine manière son moi, avec ses dispositions psychiques, ses expériences intimes, ses désirs latents et mal définis, dans la personne de l'auteur. Durant tout le temps de cette sorte d'enchantement, dû en grande partie à la suggestion du protagoniste, le spectateur se meut dans le monde de celui-ci comme si c'était le sien, et même, en un certain sens et jusqu'à un certain point, il vit à sa place et comme en lui, en parfaite communion de sentiment ; parfois même il est entraîné par l'action à lui suggérer des paroles et des expressions. Ce

processus, que les metteurs en scène des films modernes connaissent bien et dont ils cherchent à tirer profit, a pu être comparé à l'état onirique, avec la différence que les visions et les images du rêve jaillissent seulement du monde intime de celui qui rêve, tandis que pour le spectateur elles proviennent de l'écran, de manière toutefois à en susciter d'autres, plus vives et plus chères, du plus profond de sa conscience. Il arrive souvent alors que le spectateur voit se réaliser sous les images de personnes et de choses, ce qui ne s'est jamais produit dans les faits, mais ce qu'il a cependant plusieurs fois pensé profondément, désiré ou craint en lui-même. C'est donc à juste titre que le pouvoir extraordinaire du film trouve son explication la plus profonde dans la structure intime du fait psychique, et le spectacle est d'autant plus attachant que le film en stimule davantage les processus.

Par conséquent le metteur en scène lui-même est continuellement poussé à affiner sa propre sensibilité psychologique et sa perspicacité par l'effort qu'il fait pour rechercher la forme la plus efficace en vue de communiquer au film ce pouvoir cité plus haut, lequel peut agir dans une direction morale bonne ou mauvaise. En fait les dynamismes intimes du moi du spectateur, dans le fond de sa nature, de son subconscient et de son inconscient, peuvent le conduire aussi bien dans le royaume de la lumière, de la noblesse, du beau, que dans les domaines des ténèbres et de la dépravation, à la merci d'instincts extrêmement puissants et effrénés, selon que le spectacle met en évidence et stimule les éléments de l'un ou l'autre de ces domaines et en fait le centre de l'attention, du désir et de l'impulsion psychique. La condition de la nature humaine est effectivement telle que les spectateurs n'ont pas ou ne conservent pas toujours, ni tous, l'énergie spirituelle, la réserve intérieure, souvent même la volonté de résister à la suggestion attirante et avec cela la capacité de se dominer et de se guider eux-mêmes.

À côté de ces causes fondamentales et de ces explications de l'attraction et de l'importance du film, un autre élément psychique actif a été amplement mis en lumière. C'est l'interprétation libre et personnelle du spectateur et la prévision du développement futur de l'action, qui procure, en quelque mesure, le plaisir propre de celui qui crée un événement. Le metteur en scène tire également profit de cet élément par des gestes habiles, apparemment insignifiants, comme pourraient l'être par exemple un mouvement de main, des épaules qui se lèvent, une porte laissée entr'ouverte.

Avec ses méthodes propres le film a ainsi adopté les canons de la narration traditionnelle - fondés eux aussi sur les lois de la psychologie - dont le premier consiste à tenir l'attention du lecteur constamment soutenue jusqu'au dernier épisode, en suscitant en lui des suppositions, des attentes, des espérances, des craintes, en un mot en le mettant dans l'angoisse de ce qui arrivera aux personnages, devenus désormais, d'une certaine manière, ses connaissances. Ce serait donc une erreur que de présenter dès le début d'une manière claire et limpide la trame de la narration ou de la vision. Au contraire, le livre, et plus encore peut-être le film, en vertu des moyens les plus variés et les plus subtils dont il dispose, trouve son charme typique en incitant le spectateur à donner sa propre interprétation du récit, en l'invitant par une logique à peine esquissée ou d'agréables artifices, à entrevoir ce qui est indéterminé, à prévenir une action, à anticiper une impression, à résoudre un cas. Ainsi, en s'adaptant de la sorte à l'activité psychique du spectateur, le film accroît encore le charme de la représentation cinématographique.

Une fois éprouvée la force pénétrante du film et vérifié le fait de sa large influence dans les rangs du peuple et sur les mœurs, la cinématographie a attiré l'attention tant des Autorités compétentes, civiles et ecclésiastiques, que de la collectivité et de tous ceux qui sont doués d'un jugement serein et d'un véritable sentiment des responsabilités.

À vrai dire, comment pourrait-on laisser livré à lui-même ou conditionné par le seul intérêt économique un moyen, en soi tout à fait noble, mais tellement puissant pour élever les âmes ou les dépraver ? Un instrument prompt à faire le bien mais aussi à répandre le mal ?

La vigilance et la réaction des pouvoirs publics, pleinement justifiés par le droit de défendre le patrimoine commun civil et moral, se manifestent sous des formes diverses : par la censure civile et ecclésiastique des films et, s'il est nécessaire, par leur prohibition ; par la publication de listes provenant de commissions d'examen des films qui les qualifient selon leur valeur afin de fournir au public des informations et des normes. Il est bien vrai que l'esprit de notre temps, qui se montre plus qu'il ne convient irrité des interventions

des pouvoirs publics, préférerait une défense qui proviendrait directement de la collectivité. Il serait certainement désirable que l'on obtînt l'accord des bons contre le film corrupteur, partout où il se montre, pour le combattre par les moyens juridiques et moraux à leur disposition ; une telle action n'est cependant pas, en soi, suffisante.

L'ardeur du zèle privé peut s'attédir, et de fait s'attédir bien vite, comme le démontre l'expérience. Au contraire la propagande agressive ne s'attédir pas, qui tire souvent du film d'abondants bénéfices et qui souvent trouve un allié facile au fond même de l'homme, Nous voulons dire dans l'instinct aveugle, avec ses attraits ou ses impulsions brutales et basses.

Si, en conséquence, le patrimoine civil et moral du peuple et des familles doit être protégé de manière efficace, il est plus que juste que l'Autorité publique intervienne comme il se doit pour empêcher ou freiner les influences les plus dangereuses.

Laissez-Nous maintenant vous adresser, à vous qui êtes si pleins de bonne volonté, une parole, Nous voudrions presque dire confidentielle et paternelle. Ne serait-il pas opportun que l'appréciation honnête et le rejet de ce qui est indigne ou inférieur fussent dès le début et d'une manière particulière entre vos mains ? Dans ce cas on ne pourrait certainement pas parler d'incompétence ou de prévention, si vous, par un jugement mûr, formé selon de sages principes moraux, et dans un dessein sérieux, vous réprochiez ce qui cause du dommage à la dignité humaine, au bien des particuliers et de la société, et spécialement à la jeunesse.

Aucun esprit sensé ne pourrait ignorer ou railler votre verdict consciencieux et pondéré dans une matière qui concerne votre propre profession. Faites donc largement usage de ce prestige et de cette autorité que votre savoir, votre expérience, la dignité de votre travail vous confèrent. Remplacez les spectacles insignifiants ou pervers par des images bonnes, nobles, belles, qui, sans être troubles peuvent certainement être attirantes et même toucher au sommet de l'art. Vous aurez avec vous l'accord et l'approbation de tous ceux qui ont un jugement sain et une volonté droite, et surtout l'approbation de votre conscience.

II. - LE FILM IDÉAL

Nous avons jusqu'ici consacré une partie de Notre exposé au film tel qu'il est en réalité, à présent ; maintenant Nous voudrions, dans une seconde partie, dire Notre pensée sur le film tel qu'on voudrait qu'il fût, c'est-à-dire du film idéal.

Avant tout une question préalable : peut-on parler d'un film idéal ? L'usage appelle idéal ce à quoi rien ne manque de ce qui lui est propre mais qui au contraire le possède d'une manière parfaite. Y a-t-il en ce sens un film simplement idéal ? Certains ont coutume de nier qu'un idéal absolu puisse exister ; en d'autres termes, on affirme que tout idéal est relatif, c'est-à-dire que l'idéal signifie toujours quelque chose, mais seulement pour une personne ou une chose déterminée. La divergence d'opinion est causée en grande partie par les critères différents employés pour distinguer les éléments essentiels des éléments accessoires. En effet, bien qu'on en affirme la relativité, l'idéal ne manque jamais d'un noyau absolu, qui se réalise dans tous les cas, même dans la multiplicité et la variété des éléments secondaires, requis par leur relation à un cas déterminé.

Ceci dit, il Nous semble qu'il faut considérer le film idéal sous trois aspects: 1) par rapport au sujet, c'est-à-dire aux spectateurs auxquels le film est destiné ; 2) par rapport à l'objet, c'est-à-dire au contenu du film lui-même ;

3) par rapport à la communauté sur laquelle, comme Nous le disions tantôt, il exerce une influence particulière.

Puisque Nous désirons Nous arrêter un peu sur ce sujet important, Nous nous bornerons aujourd'hui à traiter le premier aspect, en réservant le second et le troisième à une autre Audience, si l'occasion Nous en est donnée.

I. - LE FILM IDÉAL CONSIDÉRÉ PAR RAPPORT AU SPECTATEUR

a) Le premier caractère qui doit à cet égard distinguer le film idéal, c'est le respect envers l'homme. Il n'y a en effet aucun motif pour qu'il échappe à la norme générale, selon laquelle celui qui traite avec des hommes doit être rempli de respect pour l'homme.

Bien que les différences d'âge, de condition et de sexe puissent suggérer une attitude différente et une adaptation, l'homme conserve toujours cependant la dignité et la noblesse que le Créateur lui donna quand il le fit à son image et à sa ressemblance (Gen. 1, 26). Dans l'homme, se trouve l'âme spirituelle et immortelle ; le microcosme avec sa multiplicité et son polymorphisme, avec l'agencement merveilleux de toutes ses parties ; la pensée et la volonté avec la plénitude et l'ampleur de son champ d'activité ; la vie affective avec ses élévations et ses profondeurs ; le monde des sens avec son pouvoir, sa perception et sa sensation multiformes ; le corps formé jusque dans ses dernières fibres selon une téléologie qui n'est pas encore entièrement explorée. L'homme est constitué seigneur de ce microcosme ; il doit se guider librement lui-même selon les lois du vrai, du bien et du beau, comme la nature, la vie en commun avec ses semblables et la révélation divine le lui indiquent.

Puisque le spectacle cinématographique, comme on l'a observé, a le pouvoir d'orienter l'esprit du spectateur vers le bien ou vers le mal, Nous n'appellerons un film idéal que si, non seulement il n'offense pas ce que Nous venons de décrire, mais le traite avec respect. Bien plus, cela même ne suffit pas ! Nous devons dire : s'il renforce et élève l'homme dans la conscience de sa dignité ; s'il lui fait connaître et aimer davantage le rang élevé où le Créateur le mit dans sa nature ; s'il lui parle de la possibilité d'accroître en lui les qualités d'énergie et les vertus dont il dispose ; s'il consolide en lui la persuasion qu'il peut vaincre des obstacles et éviter des décisions erronées ; qu'il peut toujours se relever de ses chutes et se remettre sur la bonne route ; enfin qu'il peut progresser du bien au mieux en se servant de sa liberté et de ses facultés.

b) Un tel film aurait déjà en réalité la fonction fondamentale d'un film idéal ; mais on peut encore lui accorder quelque chose de plus si, au respect de l'homme, s'ajoute une compréhension affectueuse. Rappelez-vous la parole émouvante du Seigneur: " J'ai pitié de ce peuple " (Marc. 8, 2).

La vie humaine ici-bas a ses grandeurs et ses abîmes, ses ascensions et ses déclin, elle se meut parmi les vertus et les vices, les conflits, les difficultés et les trêves, elle connaît victoires et défaites. Tout cela chacun l'expérimente à sa façon, selon ses conditions internes et externes, et selon les différents âges qui, comme un fleuve, le portent des paysages montagneux vers les collines boisées et vers les plaines illimitées brûlées de soleil.

Ainsi se diversifient les conditions de mouvement et de lutte ; chez l'enfant, à l'éveil de son esprit ; chez l'adolescent, la première fois qu'il possède pleinement l'usage et la maîtrise de sa raison ; chez le jeune homme, pendant les années de son développement quand de grandes tempêtes alternent avec de merveilleuses éclaircies ; chez l'homme mûr souvent totalement absorbé dans la lutte pour la vie avec ses secousses inévitables ; chez le vieillard, qui, jetant avec regret, nostalgie et repentir, un regard en arrière sur son passé, se pose des questions et considère les événements comme seul peut le faire quelqu'un qui a beaucoup navigué.

Le film idéal doit montrer au spectateur qu'il sait toutes ces choses, qu'il les comprend et les apprécie exactement ; mais il doit le montrer à l'enfant comme il convient à l'enfant, au jeune homme avec un langage à lui adapté, à l'homme mûr comme il lui convient, c'est-à-dire en assimilant sa façon propre de connaître et de regarder les choses.

Mais il ne suffit pas de comprendre l'homme en général, quand le film s'adresse à une profession ou à une condition déterminée ; il faut en outre une compréhension spécifique des caractères particuliers aux divers états sociaux. Le film doit communiquer à celui qui voit et écoute le sens de la réalité mais d'une réalité vue avec les yeux de quelqu'un qui en sait plus que lui, mais qui se place fraternellement à côté du spectateur pour pouvoir, s'il le faut, l'aider et le reconforter.

Dans cet esprit, la réalité reproduite par le film est présentée d'une manière artistique puisque c'est le propre de l'artiste de ne pas reproduire mécaniquement le réel ni de s'assujettir aux seules possibilités techniques des instruments, mais en se servant d'eux, d'élever et dominer le sujet sans l'altérer ni le soustraire à la réalité. On en trouvera un exemple magnifique dans les paraboles splendides de l'Écriture Sainte, dont les sujets sont pris à la vie quotidienne et aux occupations des auditeurs, avec une fidélité, Nous dirions presque photographique, mais dominés et élevés de telle manière que réalité et idéal soient fondus dans une forme d'art parfaite.

c) Au respect et à la compréhension, il faut ajouter l'accomplissement des promesses et la satisfaction des désirs offerts peut-être et suscités dès le début ; bien plus, en général les millions de personnes qui affluent au cinéma, y sont poussées par l'espérance vague d'y trouver la satisfaction de leurs désirs secrets et imprécis, de leurs aspirations intimes ; dans l'aridité de leur vie, elles se réfugient au cinéma comme chez un magicien qui peut tout transformer au toucher de sa baguette.

Le film idéal par conséquent doit savoir répondre à l'attente et apporter une satisfaction non quelconque mais totale ; il n'a certes pas à satisfaire toutes les aspirations, même fausses et déraisonnables (Nous ne parlons pas de celles qui sont déplacées ou amORAles) mais bien celles que le spectateur nourrit à bon droit.

Sous l'une ou l'autre de ces formes, ce qu'on en attend, c'est tantôt un soulagement tantôt un enseignement, une joie, un réconfort, ou une émotion ; les unes plus profondes, les autres superficielles. Le film répond tantôt à l'une tantôt à l'autre de ces requêtes, ou bien il donnera une réponse qui peut en satisfaire plusieurs ensemble.

Vous laissant juger en spécialistes ce qui touche à l'aspect technique et esthétique, Nous préférons considérer l'élément psychologique et personnel pour en tirer la confirmation de ce fait que, malgré l'élément de relativité, il reste toujours un noyau d'absolu qui dicte les normes pour accepter ou refuser de répondre aux requêtes du spectateur.

Pour se faire une idée de la question, il n'est pas nécessaire de reprendre les considérations de filmologie et de psychologie dont Nous nous sommes déjà occupés ; il suffit de se laisser guider, ici encore, par le sens commun. Dans l'homme normal, en effet, on trouve aussi une psychologie pour ainsi dire non savante, dérivant de sa nature même qui le rend capable de se diriger correctement dans les cas ordinaires de la vie quotidienne, pourvu qu'il suive la saine faculté de penser, son sens du réel et les conseils de son expérience ; mais surtout pourvu que l'élément affectif soit en lui ordonné et réglé, puisque ce qui, en dernier lieu, détermine l'homme à juger et à agir est sa disposition affective actuelle.

Sur la base de cette psychologie simple, il est clair que celui qui va voir un film sérieux et instructif, a droit à l'enseignement promis ; celui qui se rend à une représentation historique veut qu'on lui montre l'événement, même si les exigences techniques et artistiques en modifient et en élèvent la forme ; celui à qui on a promis de montrer un roman ou une nouvelle, ne doit pas s'en aller déçu parce qu'il n'en a pas vu développer le sujet.

Mais il y en a qui, au contraire, fatigués de la monotonie de leur vie, ou affaiblis par ses luttes, cherchent dans le film en premier lieu le soulagement, l'oubli, la détente : peut-être aussi la fuite dans un monde illusoire. Ces exigences sont-elles légitimes ? Le film idéal peut-il s'adapter à de tels désirs et tenter de les satisfaire ?

L'homme moderne - affirme-t-on au soir d'une journée tourmentée ou monotone, sent le besoin de changer les circonstances de personnes et de lieux ; il désire donc des représentations qui, par la multiplicité de leurs images, à peine liées entre elles par un léger fil conducteur, calment l'esprit, même si elles restent à la surface et ne pénètrent pas en profondeur, pourvu qu'elles réparent la fatigue et éloignent l'ennui.

Il se peut qu'il en soit ainsi, et même souvent. En ce cas, le film doit chercher à répondre d'une façon idéale à cette condition, en évitant cependant de tomber dans des vulgarités ou des sensations indignes.

Il n'est pas niable que même un spectacle plutôt superficiel puisse atteindre des formes artistiques élevées et mériter d'être jugé idéal, car l'homme est aussi superficialité et non seulement profondeur : mais celui qui n'est que superficialité et ne réussit pas à approfondir pensées et sentiments n'est qu'un sot.

Sans doute est-il permis au film de conduire l'esprit fatigué et ennuyé sur le seuil du monde de l'illusion, afin qu'il jouisse d'une courte trêve dans la réalité qui l'opprime ; mais on aura soin de ne pas revêtir l'illusion de telles formes qu'elle soit prise pour la réalité par des esprits trop inexpérimentés et faibles. Le film, en effet, qui conduit de la réalité à l'illusion, doit ensuite ramener de l'illusion à la réalité, un peu avec la même douceur que la nature utilise dans le sommeil. Elle aussi soustrait l'homme fatigué à la réalité et le plonge, pour quelque temps, dans le monde illusoire des songes ; mais, après le sommeil, elle le ramène plus solide et comme rénové, à la réalité vivante, à la réalité habituelle dans laquelle il vit et qu'il doit sans cesse dominer par le travail et la lutte. Que le film suive en cela la nature ; il aura alors accompli une partie notable de son office.

d) Mais le film idéal, considéré par rapport au spectateur, a enfin une mission haute et positive à remplir.

Pour l'apprécier, il ne suffit pas d'avoir pour le spectateur respect et compréhension ni de répondre à ses attentes légitimes et à ses justes désirs. Il faut aussi qu'il s'adapte aux exigences du devoir inhérent à la nature de la personne humaine et, en particulier, de l'esprit. L'homme depuis le moment où la raison s'éveille jusqu'à celui où elle s'éteint, a une foule de devoirs particuliers à remplir, à la base desquels, comme leur fondement à tous, on trouve celui de disposer justement de lui-même, c'est-à-dire selon une pensée et un sentiment honnêtes, selon son intelligence et sa conscience. La norme directive nécessaire à cette fin, l'homme la prend dans la considération de sa nature, dans l'enseignement d'autrui, dans la parole de Dieu aux hommes. Le détacher de cette norme signifierait le rendre incapable de mener à terme sa mission essentielle, de la même manière que ce serait le paralyser si on coupait les tendons et ligaments qui unissent et soutiennent les membres et les parties de son corps.

Eh bien, un film idéal a justement l'important devoir de mettre les grandes possibilités et la force d'influence que Nous avons déjà reconnues à la cinématographie, au service de l'homme et de l'aider à maintenir et réaliser l'affirmation de lui-même dans le chemin de la rectitude et du bien.

On ne cache pas que pour cela sont requis chez le metteur en scène des dons excellents car tout le monde sait qu'il n'est certainement pas difficile de produire des films attirants, en les rendant complices des instincts inférieurs et des passions qui entraînent l'homme en le soustrayant aux règles de sa raison et de son meilleur vouloir. La tentation des chemins faciles est grande, d'autant plus que le film pervers - le Poète dirait "galeotto" - se prête facilement à remplir les salles et les caisses, à susciter des applaudissements frénétiques et à recevoir dans les colonnes de quelques journaux des articles trop serviles et bénévoles ; mais tout cela n'a rien de commun avec l'accomplissement d'un devoir idéal. En réalité, c'est une décadence et une dégradation ; c'est surtout un renoncement aux cimes. Le film idéal par contre entend les atteindre à tout prix et tout en refusant de servir des marchands sans scrupules. Il n'affecte pas de faire une morale creuse, mais compense abondamment ce refus par une œuvre positive, qui, comme les circonstances l'exigent, enseigne, charme, répand une joie et un plaisir nobles et vrais, écarte tout ennui ; il est à la fois léger et profond, imaginatif et réel. En un mot, il sait entraîner, sans arrêts ni secousses, dans les régions pures de l'art et du plaisir de telle façon que le spectateur, à la fin, sort de la salle plus joyeux, plus libre et, au fond de son âme, meilleur que lorsqu'il est entré : si, à ce moment, il rencontrait le producteur, le scénariste ou le metteur en scène, il ne manquerait peut-être pas de les aborder amicalement dans l'élan de son admiration et de sa reconnaissance, comme Nous les remercierions Nous-même au nom de tant d'âmes devenues meilleures.

Nous vous avons signalé, Messieurs, un idéal sans cacher les difficultés de sa réalisation ; mais Nous exprimons en même temps la confiance dans votre haute compétence et dans votre bon vouloir. Réaliser le film idéal c'est le privilège des artistes qui sortent de l'ordinaire ; certes c'est le but élevé vers lequel au fond tendent votre pouvoir et votre vocation. Fasse le Seigneur que vous obteniez l'aide de tous ceux qui en sont capables !

Pour que Nos vœux se réalisent dans ce domaine important de la vie, si proche des régions de l'esprit, Nous invoquons sur vous, sur vos familles, sur les artistes et les travailleurs du monde cinématographique, la divine bienveillance, en gage de laquelle descende sur vous tous Notre paternelle Bénédiction Apostolique.

II - AUX REPRÉSENTANTS DE L'UNION INTERNATIONALE DES EXPLOITANTS DE SALLES CINÉMATOGRAPHIQUES AINSI QUE DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES DISTRIBUTEURS DE FILMS

(Audience du 28 octobre 1955)

En vous adressant une seconde fois la bienvenue avec une affection paternelle, à vous qui vous consacrez à l'activité cinématographique, Messieurs, Nous désirons affirmer à nouveau non seulement Notre estime pour vos personnes et votre profession, mais aussi la sollicitude vigilante de l'Église envers un moyen de diffusion de la pensée et d'influence sur les mœurs aussi puissant que le cinéma, afin de contribuer à l'élever à la dignité d'instrument de la gloire de Dieu et de perfectionnement de l'homme.

Revenant donc sur ce sujet en cette nouvelle rencontre avec les représentants du "monde du cinéma", Nous Vous proposons de continuer les considérations déjà exposées, parce que Nous sommes persuadés de son importance, dont Nous avons déjà amplement montré les motifs. Devant les graves problèmes qui accablent l'époque présente et qui certainement sollicitent Nos soins les plus pressés, celui du cinéma pourrait apparaître à certains comme un objet secondaire, qui ne mériterait pas l'attention particulière que Nous lui consacrons. Certes le cinéma, étant de sa nature un art et une distraction, devrait, semble-t-il, rester pour ainsi dire en marge de la vie, tout en obéissant bien entendu aux lois communes qui règlent les activités humaines ordinaires ; mais puisqu'en fait, il est devenu pour la génération présente un problème spirituel et moral d'une immense portée, il ne peut être négligé par ceux qui ont à cœur le sort de la meilleure part de l'homme et son avenir. Il ne peut surtout pas être négligé par l'Église et ses Pasteurs, à la vigilance desquels aucune question morale ne doit se soustraire, spécialement si elle se répercute avec des conséquences incalculables sur d'innombrables âmes ; ni non plus par tous les gens honnêtes et soucieux du bien commun, qui sont justement convaincus que tout problème humain, grand ou petit, s'enracine dans un obscurcissement de l'esprit et qu'il se résout convenablement une fois que l'esprit est éclairé.

Ce sera peut-être la honte de notre époque que beaucoup d'hommes, surtout s'ils n'ont pas été solidement formés, se laissent amener par les fictions artistiques et les vaines ombres d'un écran à donner une direction déterminée à leur vie privée et publique ; toutefois ce fait ne cesse pas d'être important et digne d'être considéré avec un sérieux proportionné à ses effets. S'il survenait demain une décadence spirituelle et culturelle dont la liberté indisciplinée des films partagerait la responsabilité, quel reproche n'adresserait-on pas à la sagesse des hommes d'aujourd'hui qui ne surent pas diriger un instrument aussi apte à éduquer et à élever les âmes mais qui permirent au contraire qu'il se changeât en véhicule du mal !

Cette confiance que Nous entretenons envers le cinéma, comme instrument efficace et positif d'élévation, d'éducation et d'amélioration, Nous pousse à exhorter ses artisans et producteurs pour qu'ils déploient tous leurs efforts en vue de l'affranchir non seulement de la décadence artistique mais surtout de la complicité de la dépravation, et à leur présenter au contraire les régions limpides du film idéal.

De celui-ci Nous avons déjà exposé les caractères propres mais seulement sous le premier des trois aspects qu'il offre à l'examen, c'est-à-dire par rapport au sujet, l'homme auquel le film idéal est présenté.

Maintenant passons à l'explication du second point:

2. - LE FILM IDÉAL CONSIDÉRÉ PAR RAPPORT À L'OBJECT, OU À SON CONTENU

Afin qu'en traitant du film idéal quant à son contenu, on n'ait pas à se perdre en exigences sans fondement mais pour en saisir au contraire les éléments essentiels, il importe de se rappeler la réflexion exposée auparavant sur le noyau absolu que renferme la relativité de l'idéal, c'est-à-dire l'être propre du film, sa bonté spécifique, son mérite propre. Il est opportun à cet effet de rappeler la notion d'idéal : ce à quoi, non seulement rien ne manque de ce qu'il doit avoir, mais qui le possède d'une manière parfaite. Puisque le film concerne l'homme, il sera idéal dans son contenu s'il satisfait d'une manière parfaite et harmonieuse aux exigences primordiales et essentielles de l'homme lui-même. Il y en a fondamentalement trois : la vérité, la bonté, la beauté, lesquelles constituent comme des diffractions, à travers le prisme de la connaissance, du règne illimité de l'être qui s'étend en dehors de l'homme dans lequel elles réalisent une participation toujours plus large à l'être même. Il est vrai que, dans les cas particuliers, celui qui s'emploie moyennant l'art ou la culture, à faire participer l'homme à ce règne, s'aperçoit à la fin qu'il a étanché bien peu sa soif insatiable ; toutefois il lui reste le mérite d'avoir su détourner à son avantage quelque ruisseau de la plénitude originelle du vrai, du bien, du beau, dans la mesure du possible et sans contaminations ; il a concilié, en d'autres termes, la relativité de l'idéal avec son concept absolu. Maintenant, le film peut-il être un véhicule convenable de cette triade dans l'âme du spectateur ? peut-il en être un intermédiaire excellent et, dans les limites de ses propres méthodes, parfait ? La réponse doit être affirmative bien qu'elle ne se vérifie pas toujours, même dans le cas d'un film classé comme bon, mais qui reste en dehors des régions idéales à cause de l'absence de l'un ou l'autre de ces éléments ou de leur harmonie.

Il est clair que le contenu, ou le choix de l'argument, susceptible de refléter le plus fidèlement possible la réalité bonne et belle, est d'une importance fondamentale dans la création du film idéal ; mais les spécialistes reconnaissent également que ce choix n'est pas toujours possible parce qu'il n'est pas rare que surgissent des obstacles de caractère tout pratique qui arrêtent les artistes sur le seuil de l'idéal, comme par exemple l'impossibilité intrinsèque de représenter visiblement certaines vérités, bontés, ou beautés. Le film ne peut présumer ni ne doit se risquer à affronter des sujets qui échappent au domaine de l'objectif, qui ne peuvent se traduire en images, parce que rebelles à toute interprétation scénique, pour des motifs tant techniques qu'artistiques, ou pour d'autres motifs.

(...) Cependant, malgré ces limitations, les unes intrinsèques et d'autres pratiques, le choix des sujets reste ample et riche, fructueux et attrayant quel que puisse être l'élément de cette triade qui prédomine dans chaque film.

FILM D'ENSEIGNEMENT.

Pour en parler en particulier, Nous citerons d'abord le film qui se propose l'enseignement dont l'intérêt principal est constitué par la vérité, en tant qu'elle accroît les connaissances du spectateur. Il y a sans aucun doute, dans ce domaine, un idéal qu'on peut atteindre et dont les normes peuvent se résumer ainsi : ce qu'il offre en connaissances, en illustration, en approfondissement, doit être exact, clairement intelligible, présenté avec une méthode didactique parfaite et sous une forme artistique de valeur.

Les films de pur enseignement sont relativement rares ; le plus souvent, peut-être par égard aux degrés divers de préparation du public, au lieu d'approfondir le sujet, ils l'effleurent en se limitant à donner les idées substantielles.

Et pourtant si l'on tient compte de la soif de culture que le public manifeste et dont souvent on regrette l'absence, cette espèce de film, pourvu qu'il soit réalisé avec une perfection idéale, serait bien accueilli partout tandis que, développé et étendu comme il faut, il tournerait à l'avantage du progrès culturel.

La confirmation est fournie par la production assez fréquente et l'heureux succès de films basés sur les sciences naturelles, dont certains méritent le titre de films idéals.

La nature, en effet, telle qu'elle s'offre au regard de l'observateur attentif, manifeste des richesses inépuisables de bien et de beauté qui reflètent avec une sincérité transparente l'infinie surabondance de la perfection et de la beauté de son Créateur.

Le film peut moissonner à pleines mains dans son triple royaume et parcourir, grâce aux moyens techniques dont il dispose, les routes harmonieuses de la Création, ouvertes par les sciences physiques et biologiques, tant dans l'immensité des cieux que dans les replis cachés du microcosme.

On n'assiste pas sans un frisson d'émerveillement aux films qui transportent dans des mondes inconnus et parfois insoupçonnés qu'aucun autre moyen ne pourrait, mieux que le cinéma, représenter d'une manière aussi vivante. Tantôt la majesté des montagnes colossales enchante et subjugue, tantôt c'est l'irrésistible fureur des tempêtes de l'océan, la solitude des glaciers polaires, l'immensité des forêts vierges, la tristesse des sables désertiques, le charme des fleurs, la transparence des eaux, l'élan des cascades, l'élégance des aurores boréales : toutes ces images, reproduites avec fidélité et illustrées par de sobres commentaires parlés et musicaux, s'impriment dans l'âme comme celles d'un voyage. Le déroulement de la vie offre encore un sujet plus grand d'étonnement et d'instruction dans ces films - ils ne manquent pas non plus - qui dévoilent les secrets du règne animal et sont l'œuvre d'auteurs et de producteurs expérimentés, réalisés après des jours et des mois exténuants d'attente et d'observation, passés dans des conditions inconfortables dans les forêts et les déserts inhospitaliers, sur les fleuves et dans les profondeurs marines. Quel témoignage de la richesse et de la multiplicité de la nature offrent de pareils films, capables autant que d'autres de calmer, de recréer, de fortifier l'esprit !

D'autres films aussi agréables et instructifs, peuvent scruter l'homme lui-même : sa structure organique, son comportement fonctionnel, les processus thérapeutiques et chirurgicaux utilisés pour lui rendre la santé présentent des sujets de grand intérêt.

Si l'on passe ensuite aux œuvres de l'homme, il ne manque pas de sujets propres à une élaboration artistique et aptes à répandre la culture sur une large échelle. On appelle justement films de culture ceux qui décrivent les diverses races, les mœurs, le folklore, les civilisations, et plus en détail, les façons de travailler, les systèmes agricoles, les routes du trafic terrestre, maritime et aérien, les voies de communication, les types d'habitation et de résidence aux différents âges, saisis par l'objectif aux différents stades de leur développement, qui part de la cabane primitive de feuillage, pour aboutir aux demeures nobles, aux monuments architectoniques, aux hardis gratte-ciel des cités modernes.

Ces indications suffisent à démontrer que le film instructif, pourvu qu'il soit traité avec la mesure exacte de données scientifiques, présenté sous un jour neuf et animé par un souffle artistique sincère, suffisant pour écarter l'idée d'un enseignement rigoureusement scolaire, peut aisément par son contenu, offrir au spectateur tout ce qu'il attend en ce genre d'un film idéal.

FILM D'ACTION

L'entreprise s'avère bien plus difficile dans le film d'action, celui qui entend représenter et interpréter la vie et la conduite des hommes, leurs passions, leurs aspirations et leurs luttes. Dans ce genre de sujets, le film idéal n'est pas une chose de tous les jours ; et cependant de tels films sont, par leur nombre, de loin les plus communs. Ce fait démontre que ce genre de films est spécialement demandé et apprécié du public, et prouve en même temps, les difficultés sérieuses qu'offre la réalisation d'un film idéal.

Nous avons déjà exposé, en parlant de l'importance du cinéma et en étudiant la chose du point de vue du spectateur, en quoi consiste l'attrait du film d'action, quelles influences il exerce sur l'âme et à quelles réactions psychologiques il donne lieu. Les mêmes réflexions reviennent maintenant à l'examen, mais considérées dans leurs causes, dont la première est assurément le contenu ou la matière que l'on choisit de traiter.

Or précisément dans le choix du contenu commencent les difficultés pour l'auteur ou le producteur consciencieux qui se propose le film d'action idéal ; d'autres surviennent ensuite, de la configuration et de la délimitation, spécialement aux moments les plus importants, de la matière même ; d'autres encore, qui ne sont pas toujours surmontables, de la disponibilité d'acteurs qui soient aptes à donner une expression humainement et esthétiquement parfaite à l'objet choisi d'avance.

Toute matière susceptible d'être représentée peut-elle donc être acceptée par qui se propose le film idéal ? On a déjà indiqué quelques motifs d'exclusion fondés sur des considérations morales, sociales, humaines, qui restreignent nécessairement la liberté de choisir sans discrimination.

Deux questions particulières méritent cependant d'être considérées avec un soin spécial.

FILM À SUJET RELIGIEUX.

La première est : dans les films d'action est-il permis de prendre comme matière des sujets religieux ? Il faut répondre qu'on ne voit pas pourquoi ces sujets devraient être exclus généralement et en principe, d'autant plus que l'expérience tentée dans ce domaine a déjà donné de bons résultats pour des films de contenu strictement religieux.

Mais, quand le thème n'est pas expressément tel, le film idéal d'action ne devrait pas ignorer l'élément religieux. On a noté en effet que même des films moralement irrépréhensibles peuvent toutefois faire du tort spirituellement s'ils offrent au spectateur un monde dans lequel aucune allusion n'est faite à Dieu et aux hommes qui croient en Lui et Le vénèrent, un monde dans lequel les personnes vivent comme si Dieu n'existait pas. Il ne manque pas d'exemples de tels films, réalisés dans le but de représenter les diverses formes de religiosité, soit en les mettant en relief dans des actions réelles, soit en jouant des scènes spéciales à cette intention.

En tout cas, qu'il s'agisse de films à but instructif ou que l'on veuille offrir au spectateur la vue dramatique du contraste entre deux vies orientées religieusement en des directions différentes, il y faut une finesse et une profondeur de sentiment religieux beaucoup plus grandes pour ne pas blesser et profaner ce que les hommes considèrent comme sacré (même si les pensées et les sentiments qui les animent sont erronés).

Les mêmes précautions et les mêmes limitations s'imposent pour les films historiques qui traitent d'hommes et d'événements qui furent au centre d'oppositions religieuses non complètement calmées : là, ce qui est requis en premier lieu, c'est la vérité ; celle-ci toutefois doit savoir se concilier avec la charité, afin que l'une ne tourne pas au désavantage de l'autre.

LE FILM DANS LA REPRÉSENTATION DU MAL

La seconde question concernant le contenu du film idéal d'action regarde la représentation du mal : est-il permis de choisir, et avec quelles précautions doit-on traiter le mal et le scandale, qui, sans aucun doute, occupent une place très importante dans la vie de l'homme ? Assurément celle-ci ne pourrait se comprendre, au moins dans les conflits de grande importance, si on fermait les yeux sur les fautes qui en sont souvent la cause. L'orgueil, l'ambition démesurée, la soif du pouvoir, le désir avide des richesses, l'infidélité, les injustices, les mœurs dissolues, sont malheureusement les traits du visage et des actions de bien des gens, et courent partout, hélas, à travers l'histoire. Mais une chose est de connaître les maux en demandant à la philosophie et à la religion d'en donner l'explication et les remèdes ; autre chose d'en faire un objet de spectacle et de distraction. Or bien des gens trouvent un charme presque irrésistible à donner au mal une forme artistique, à décrire son efficacité et son déroulement, ses voies manifestes ou cachées, avec les conflits qu'il engendre ou à travers lesquels il se fraie son chemin. On dirait que beaucoup ne sauraient puiser l'inspiration ailleurs que dans le royaume du mal, ne fût-ce que comme fond de tableau pour le bien, comme une ombre sur laquelle la lumière ressort plus nettement. À cette attitude d'âme de nombreux artistes correspond dans les spectateurs une disposition analogue dont Nous avons déjà parlé. Un film idéal peut-il prendre une telle matière comme objet ? Les plus grands poètes et les plus grands écrivains de tous les temps et de tous les pays se sont occupés de cette question âpre et difficile, et ils le feront encore à l'avenir.

Il est naturel de donner une réponse négative à une telle demande lorsque la perversité et le mal sont présentés pour eux-mêmes ; si ce mal représenté est approuvé, au moins de fait ; s'il est décrit sous des formes provocantes, insidieuses, corruptrices ; s'il est montré à ceux qui ne sont pas en état de le dominer et de lui résister. Mais quand il n'y a aucun de ces motifs d'exclusion ; quand le conflit avec le mal, et même sa victoire temporaire, sert par rapport à tout l'ensemble à faire comprendre plus profondément la vie, sa bonne direction, le contrôle de sa propre conduite, à éclairer et consolider le jugement et l'action ; alors une telle matière peut être choisie et mêlée, comme contenu partiel, à l'ensemble de l'action. Le film est à juger selon le critère qui doit régir toute œuvre artistique analogue: la nouvelle, le drame, la tragédie, et toute œuvre littéraire. Même les Livres Saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, en tant que miroir fidèle de la vie réelle, renferment des narrations du mal, de son action et de son influence dans la vie des particuliers, comme dans celle des races et des peuples.

Eux aussi laissent pénétrer le regard dans le monde intime, souvent tumultueux, des hommes d'alors ; ils racontent leurs chutes, leur relèvement ou leur fin. Tout en étant rigoureusement historique, la narration a souvent l'allure des drames les plus forts, les couleurs sombres de la tragédie. Le lecteur est frappé de l'art singulier et de la vivacité des descriptions, qui, même du simple point de vue psychologique, sont des chefs-d'œuvre incomparables. Il suffit de rappeler les noms : Judas Caïphe, Pilate, Pierre, Saül. Ou bien à l'époque des Patriarches : l'histoire de Jacob, les aventures de Joseph en Égypte dans la maison de Putiphar dans les livres des Rois : l'élection, la réprobation, la fin tragique du roi Saül ; ou bien la chute de David et son repentir ; la rébellion et la mort d'Absalon ; et d'autres événements innombrables.

Là le mal et la faute ne sont pas dissimulés par des voiles trompeurs, mais racontés comme ils arrivèrent en réalité. Cependant même cette portion du monde contaminé par la faute est enveloppée d'une atmosphère d'honnêteté et de pureté répandue par celui qui, tout en restant fidèle à l'histoire, n'exalte ni ne justifie aucunement la perversité mais incite de façon évidente à la condamner ; de la sorte la vérité sans apprêt ne suscite pas d'impulsions ou de passions désordonnées, au moins chez les personnes mûres.

Au contraire : le lecteur sérieux devient plus réfléchi, plus clairvoyant ; son esprit, se repliant sur lui-même, est amené à se dire : "Veille à ne pas être toi aussi induit en tentation" (cf. Gal. 6, 1) ; "si tu te tiens debout, veille à ne pas tomber" (cf. I Cor. 10, 12).

De telles conclusions ne sont pas suggérées seulement par la Sainte Écriture, mais elles sont aussi le patrimoine de la sagesse antique et le fruit d'une amère expérience.

Admettons donc que le film idéal lui-même puisse représenter le mal : faute et chute, mais qu'il le fasse dans un but sérieux et sous des formes convenables, en sorte que sa vision aide à approfondir la connaissance de la vie et des hommes, à améliorer et à élever l'esprit.

Que le film idéal fuie donc toute forme d'apologie et encore plus d'apothéose du mal, et qu'il manifeste sa réprobation dans tout le cours de la représentation, et non pas seulement dans la conclusion, qui arriverait souvent trop tard, après que le spectateur est déjà alléché et bouleversé par les excitations mauvaises.

Telles sont les considérations que Nous voulions vous exposer sur le film idéal en relation avec son objet, c'est-à-dire avec son contenu. Il ne Nous reste maintenant qu'à ajouter une brève parole sur le film idéal dans son rapport à la communauté.

3. - LE FILM IDÉAL, VU ET CONSIDÉRÉ PAR RAPPORT À LA COMMUNAUTÉ

Quand, au début de cet exposé, Nous notions qu'en peu d'années le cinéma a marqué en quelque sorte notre siècle, Nous affirmions implicitement des rapports entre lui et la communauté. De la vaste influence qu'il exerce sur elle et sur le bien commun Nous avons tiré de solides arguments pour affirmer l'importance du film et le devoir qu'a la collectivité de veiller sur ses qualités morales.

Il est temps maintenant de considérer ses rapports avec la communauté elle-même, en ce qu'il a et peut avoir de positif, ou, comme on dit, de constructif, conformément à Notre dessein, qui est de ne pas soulever d'accusations stériles, mais de pousser le cinéma à se faire toujours davantage un instrument efficace du bien commun. Qu'est-ce qu'un film idéal peut offrir de précieux, et même de très précieux à la famille, à l'État, à l'Église ?

a) à la famille.

Dans la division du sujet Nous donnons la première place à la famille, entre autres parce qu'elle est souvent appelée à prendre part aux représentations cinématographiques, dont malheureusement sa haute et sainte dignité ne sort pas toujours indemne.

La famille fut, est et demeurera la source et l'origine du genre humain et de l'homme. Chef-d'œuvre de la sagesse suprême et de la bonté du Créateur, elle a reçu de lui sa constitution, ses prérogatives, ses devoirs, qui lui aplanissent la voie pour atteindre ses propres fins supérieures. Fondée sur l'amour et pour l'amour, la famille peut et doit être pour ses membres, conjoints, parents, enfants, leur petit monde, le refuge, l'oasis, le paradis terrestre, dans la mesure où cela est possible ici-bas. Ainsi sera-t-elle réellement, si on la laisse être telle que le Créateur l'a voulue et que le Sauveur l'a confirmée et sanctifiée.

Cependant, bien plus que par le passé, la désorientation actuelle des esprits, ainsi que les trop fréquents scandales, ont amené bien des gens à déprécier les immenses trésors de bien que la famille peut dispenser; c'est pourquoi ses éloges sont facilement accueillis avec un sourire mêlé de scepticisme et d'ironie.

Ce serait une recherche utile que d'examiner dans quelle mesure certains films ont concouru à répandre une telle mentalité, ou s'ils s'adaptent servilement à celle-ci pour en satisfaire les désirs, au moins par la fiction. Il est certainement déplorable que certains films se fassent écho de l'ironie et du scepticisme envers l'institution traditionnelle de la famille, en exaltant ses réalités corrompues, et surtout en attaquant par des moqueries subtiles et frivoles la dignité des époux et des parents.

Mais quel autre bien humain resterait à l'homme sur la terre si se trouvait détruite la famille telle qu'elle a été ordonnée par le Créateur ? C'est donc un devoir élevé et délicat que de rendre aux hommes l'estime et la confiance en elle.

Le film, qui manifeste chaque jour un si grand intérêt et une si grande efficacité à ce sujet, devrait s'adjuger cet office et le remplir en montrant et en répandant la notion naturellement droite et humainement noble de la famille, en décrivant le bonheur des conjoints, des parents et des enfants, l'avantage d'être étroitement unis par le lien des affections dans le repos et dans la lutte, dans la joie et dans le sacrifice.

On peut obtenir tout cela sans beaucoup de paroles, mais par des images appropriées et en présentant des épisodes attrayants : tantôt d'un homme doué d'un caractère solide, qui fait ce qu'il doit, qui ose et lutte, qui sait aussi supporter et attendre, agir virilement et fermement, et en même temps maintenir et manifester une fidélité inébranlable, un sincère amour conjugal, une constante sollicitude de père ; - ou bien d'une femme dans le sens le plus noble et le plus digne de la parole, épouse et mère de conduite irrépréhensible, à l'esprit ouvert, experte dans la famille et au dehors, et toutefois dévouée à sa maison et à sa vie intime, parce qu'elle sait y trouver son bonheur ; - ailleurs, de fils respectueux envers leurs parents, ardents pour leurs idéals et poursuivant sérieusement les meilleurs, toujours frais et enjoués, mais en même temps serviables, généreux et intrépides.

Un film d'action qui traduise tout cela dans une intrigue intéressante et vivante, sous une forme artistique parfaite, qu'il n'est pas impossible aux spécialistes d'obtenir, serait, en ce qui regarde le bien de la communauté, un film idéal au sens plein et réel du mot.

b) à l'État.

Que l'on examine maintenant brièvement le film idéal par rapport à l'État. Il est bon de s'entendre sur le sens de cette expression et de préciser qu'il s'agit ici d'établir de quelle manière un film qui s'occupe plus ou moins expressément de matières concernant la communauté politique peut concourir au bien de celle-ci.

C'est pourquoi Nous laissons de côté dans Nos considérations les films dits politiques, de partis, de classe et autres semblables, qui servent dans un but de propagande ou même de lutte à une politique déterminée ou à un parti, à une classe, à un système. Au fond de toutes ces choses il existe l'institution naturelle de l'État, dont la notion se distingue des formes variées qui l'expriment dans son développement concret, formes qui vont et viennent, qui changent, qui de temps en temps se répètent dans le cours de l'histoire, avec les modifications et les adaptations amenées par les conditions nouvelles. L'État est au contraire quelque chose de stable et de nécessaire dans son noyau essentiel et naturel, qui demeure malgré les vicissitudes de ses formes concrètes et changeantes. C'est ce noyau, qui est un bien en soi mais aussi une source de biens pour chaque membre de la communauté, que Nous considérons actuellement.

L'État a une origine naturelle non moins que la famille ; cela signifie que dans son "noyau" il constitue une institution voulue et donnée par le Créateur ; cela vaut aussi pour ses éléments essentiels, tels que le pouvoir et l'autorité qui émanent de la nature et de Dieu. Par la nature en effet, et donc par son Auteur, l'homme est poussé à s'unir en société, à collaborer en vue d'une intégration mutuelle par l'échange réciproque de services et de biens, à se disposer organiquement en un corps, selon la diversité des dispositions et des actions des particuliers, à tendre au but commun, qui consiste dans la création et la conservation du vrai bien général par le concours des activités particulières.

Les hommes doivent donc reconnaître, accepter, respecter l'État, l'autorité de l'État, le droit de l'État à présider au bien temporel commun, comme à sa fin spécifique. Or, étant donné que la désorganisation des esprits engendre dans ce domaine aussi de fréquentes attaches ou répugnances affectives, il sera toujours bon de ramener les esprits à consolider les vraies bases de la vie en société.

Le cinéma peut rendre là aussi un grand service, bien que ce ne soit pas le premier et le plus important de ses offices. Toutefois, avec l'efficace qui lui est propre, son action peut intervenir de manière opportune pour réprimer des tendances dissolvantes, rappeler l'attention sur les bonnes choses tombées en désuétude, faire apprécier ce qui a été mal estimé. On pourra obtenir ce résultat quand, dans un film d'action, on doit toucher à des institutions ou à des activités de l'État telles que sont les mesures de la législation, de l'administration, de la justice, en les représentant positivement comme la nature les a déterminées et selon leurs propres normes.

En employant les ressources artistiques dont ne manquent pas les auteurs et les producteurs de valeur, et sans s'arrêter à des instructions théoriques, ils pourront aisément montrer et rappeler à la conscience des spectateurs ce qui est profitable à tous, ce qui protège vraiment, ce qui aide dans la communauté de l'État, le pourquoi de l'action ou de l'omission de la part des Autorités.

N'avons-Nous pas suffisamment indiqué combien le cinéma bien fait descend en profondeur et plie les esprits à ce qu'il veut ? Eh bien ! une action comme celle que Nous avons décrite apaiserait et calmerait les esprits, diminuerait les sentiments égoïstes et dommageables à la communauté, répandrait un sens mieux fondé de collaboration et des idées plus larges pour passer par-dessus des erreurs inévitables et malheureusement parfois irréparables, dans l'intérêt du bien public.

Ainsi le cinéma, sans abdiquer son propre caractère et en subir de dommage peut remplir son rôle à l'avantage de la communauté, renforcer le sens de la fidélité à l'État et promouvoir le progrès. Un film de ce genre serait bien éloigné des films politiques de parti et de classe ou même d'un pays déterminé ; ce serait simplement le film de tous, parce qu'il conserverait le noyau essentiel de tout État.

On ne pourrait considérer comme achevé l'exposé que Nous faisons sur le film idéal par rapport à la communauté si Nous n'ajoutions une parole sur ses relations avec l'Église.

c) à l'Église.

L'Église du Christ, à la différence de la famille et de l'État, ne tire pas son origine de la nature ; elle s'appuie sur la fondation positive du Rédempteur, qui a déposé en elle sa vérité et sa grâce, afin qu'elle soit pour les hommes lumière et force dans le chemin de cette terre vers la patrie céleste.

Une réalité de ce genre, qui comprend tout un monde spirituel et surnaturel, échappe dans sa totalité à la représentation artistique, car elle transcende les possibilités mêmes des moyens expressifs de l'homme. Il sera toutefois suffisant de la connaître substantiellement pour lui assurer le respect et la vénération dont elle est digne. Si le film doit – et cela arrive souvent – s'occuper d'événements dans lesquels le sujet de l'Église entre en ligne de compte de manière plus ou moins importante et étendue, il devra le faire avec vérité et en connaissance de cause, avec un tact religieux, de la simplicité, de la dignité. Du reste, Nous avons déjà exposé Notre pensée lorsque Nous avons traité en général du choix des sujets religieux. Nous ajoutons maintenant une seule suggestion : si un film, spécialement un film d'action, veut être fidèle à l'idéal en ce qui regarde l'Église du Christ, il doit, en plus de la forme artistique parfaite, être conçu et exécuté de manière à inspirer au spectateur compréhension, respect et dévotion envers l'Église, et à ses fils, joie, amour et comme un saint orgueil de lui appartenir.

Il n'est pas exclu que des raisons historiques, des exigences de composition ou simplement un sobre réalisme rendent nécessaire de présenter des déficiences et des défauts de personnes ecclésiastiques, dans leur caractère et peut-être même dans l'exercice de leur office ; en ce cas toutefois, qu'il soit bien clair pour le spectateur qu'il y a une distinction entre institution et personne, entre personne et office.

En particulier, pour le catholique, le film qui réalisera l'idéal du film religieux sera celui dans lequel l'Église apparaîtra rayonnante de l'auréole de "Sancta Mater Ecclesia": Sainte et Mère, dans laquelle il a confiance, à laquelle il adhère, dans laquelle il vit, de laquelle son âme et son être intime tirent l'humaine perfection et les richesses éternelles.

Voici, Messieurs, ce que Nous voulions vous dire au sujet du cinéma, auquel vous consacrez votre activité, vos talents, votre travail quotidien. Nous voudrions maintenant conclure les considérations que Nous venons de faire sur l'importance du cinéma et sur son idéal en vous confiant Notre sentiment intime. Tandis que Nous vous parlions, au regard de Notre esprit étaient présentes les immenses foules d'hommes, de femmes, de jeunes gens, d'enfants, auxquels le film s'adresse chaque jour avec son langage puissant, et Nous recueillions avec tendresse et une anxiété paternelle leurs désirs et leurs attentes. La majorité d'entre eux, qui sont au fond de leur esprit sains et bons, ne demandent pas autre chose au film qu'un reflet du vrai, du bien, du beau ; en un mot un rayon de Dieu. Écoutez leur voix vous aussi, et répondez à leur attente profonde, afin que l'image de Dieu, imprimée dans leurs âmes, brille toujours nette dans les pensées, les sentiments et les œuvres inspirées par votre art.

C'est par ce souhait, qui veut être aussi une nouvelle assurance de l'estime et de l'intérêt que Nous portons à votre œuvre, que Nous invoquons sur vous les faveurs célestes, en gage desquelles Nous vous accordons de grand cœur Notre paternelle Bénédiction Apostolique.

PIUS PP. XII

© Copyright - Libreria Editrice Vaticana

2. PIE XI

***Miserentissimus Redemptor*, 1928.**

CARTA ENCÍCLICA MISERENTISSIMUS REDEMPTOR DEL SUMO PONTÍFICE PÍO XI , SOBRE LA EXPIACIÓN QUE TODOS DEBEN AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS INTRODUCCIÓN

En ligne: https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19280508_miserentissimus-redemptor.html

Aparición de Jesús a Santa Margarita María de Alacoque

1. Nuestro Misericordiosísimo Redentor, después de conquistar la salvación del linaje humano en el madero de la Cruz y antes de su ascensión al Padre desde este mundo, dijo a sus apóstoles y discípulos, acongojados de su partida, para consolarles: «Mirad que yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo» (Mt 28,20). Voz dulcísima, prenda de toda esperanza y seguridad; esta voz, venerables hermanos, viene a la memoria fácilmente cuantas veces contemplamos desde esta elevada cumbre la universal familia de los hombres, de tantos males y miserias trabajada, y aun la Iglesia, de tantas impugnaciones sin tregua y de tantas asechanzas oprimida.

Esta divina promesa, así como en un principio levantó los ánimos abatidos de los apóstoles, y levantados los encendió e inflamó para esparcir la semilla de la doctrina evangélica en todo el mundo, así después alentó a la Iglesia a la victoria sobre las puertas del infierno. Ciertamente en todo tiempo estuvo presente a su Iglesia nuestro Señor Jesucristo; pero lo estuvo con especial auxilio y protección cuantas veces se vio cercada de más graves peligros y molestias, para suministrarle los remedios convenientes a la condición de los tiempos y las cosas, con aquella divina Sabiduría que «toca de extremo a extremo con fortaleza y todo lo dispone con suavidad» (Sab 8,1). Pero «no se encogió la mano del Señor» (Is 59,1) en los tiempos más cercanos; especialmente cuando se introdujo y se difundió ampliamente aquel error del cual era de temer que en cierto modo secara las fuentes de la vida cristiana para los hombres, alejándolos del amor y del trato con Dios.

Mas como algunos del pueblo tal vez desconocen todavía, y otros desdeñan, aquellas quejas del amantísimo Jesús al aparecerse a Santa Margarita María de Alacoque, y lo que manifestó esperar y querer a los hombres, en provecho de ellos, plácenos, venerables hermanos, deciros algo acerca de la honesta satisfacción a que estamos obligados respecto al Corazón Santísimo de Jesús; con el designio de que lo que os comuniquemos cada uno de vosotros lo enseñe a su grey y la excite a practicarlo.

2. Entre todos los testimonios de la infinita benignidad de nuestro Redentor resplandece singularmente el hecho de que, cuando la caridad de los fieles se entibiaba, la caridad de Dios se presentaba para ser honrada con culto especial, y los tesoros de su bondad se descubrieron por aquella forma de devoción con que damos culto al Corazón Sacratísimo de Jesús, «en quien están escondidos todos los tesoros de su sabiduría y de su ciencia» (Col 2, 3).

Pues, así como en otro tiempo quiso Dios que a los ojos del humano linaje que salía del arca de Noé resplandeciera como signo de pacto de amistad «el arco que aparece en las nubes» (Gén 2, 14), así en los turbulentísimos tiempos de la moderna edad, serpeando la herejía jansenista, la más astuta de todas, enemiga del amor de Dios y de la piedad, que predicaba que no tanto ha de amarse a Dios como padre cuanto temérsele como implacable juez, el benignísimo Jesús mostró su corazón como bandera de paz y caridad desplegada sobre las gentes, asegurando cierta la victoria en el combate. A este propósito, nuestro predecesor León XIII, de feliz memoria, en su encíclica Annum Sacrum, admirando la oportunidad del culto al Sacratísimo Corazón de Jesús, no vaciló en escribir: «Cuando la Iglesia, en los tiempos cercanos a su origen, sufría la opresión del yugo de los Césares, la Cruz, aparecida en la altura a un joven emperador, fue simultáneamente signo y causa de la amplísima victoria lograda inmediatamente. Otro signo se ofrece hoy a nuestros ojos, faustísimo y divinísimo: el Sacratísimo Corazón de Jesús con la Cruz superpuesta, resplandeciendo entre llamas, con espléndido candor. En El han de colocarse todas las esperanzas; en El han de buscar y esperar la salvación de los hombres».

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús

3. Y con razón, venerables hermanos; pues en este faustísimo signo y en esta forma de devoción consiguiente, ¿no es verdad que se contiene la suma de toda la religión y aun la norma de vida más perfecta, como que más expeditamente conduce los ánimos a conocer íntimamente a Cristo Señor Nuestro, y los impulsa a amarlo más vehementemente, y a imitarlo con más eficacia? Nadie extrañe, pues, que nuestros predecesores incesantemente vindicaran esta probadísima devoción de las recriminaciones de los calumniadores y que la ensalzaran con sumos elogios y solícitamente la fomentaran, conforme a las circunstancias.

Así, con la gracia de Dios, la devoción de los fieles al Sacratísimo Corazón de Jesús ha ido de día en día creciendo; de aquí aquellas piadosas asociaciones, que por todas partes se multiplican, para promover el culto al Corazón divino; de aquí la costumbre, hoy ya extendida por todas partes, de comulgar el primer viernes de cada mes, conforme al deseo de Cristo Jesús.

La consagración

4. Mas, entre todo cuanto propiamente atañe al culto del Sacratísimo Corazón, descuella la piadosa y memorable consagración con que nos ofrecemos al Corazón divino de Jesús, con todas nuestras cosas, reconociéndolas como recibidas de la eterna bondad de Dios. Después que nuestro Salvador, movido más que por su propio derecho, por su inmensa caridad para nosotros, enseñó a la inocentísima discípula de su Corazón, Santa Margarita María, cuánto deseaba que los hombres le rindiesen este tributo de devoción, ella fue, con su maestro espiritual, el P. Claudio de la Colombière, la primera en rendirlo. Siguiéron, andando el tiempo, los individuos particulares, después las familias privadas y las asociaciones y, finalmente, los magistrados, las ciudades y los reinos.

Mas, como en el siglo precedente y en el nuestro, por las maquinaciones de los impíos, se llegó a despreciar el imperio de Cristo nuestro Señor y a declarar públicamente la guerra a la Iglesia, con leyes y mociones populares contrarias al derecho divino y a la ley natural, y hasta hubo asambleas que gritaban: «No queremos que reine sobre nosotros» (Lc 19,14), por esta consagración que decíamos, la voz de todos los amantes del Corazón de Jesús prorrumpía unánime oponiendo acérrimamente, para vindicar su gloria y asegurar sus derechos: «Es necesario que Cristo reine (1 Cor 15,25). Venga su reino». De lo cual fue consecuencia feliz que todo el género humano, que por nativo derecho posee Jesucristo, único en quien todas las cosas se restauran (Ef 1,10), al empezar este siglo, se consagra al Sacratísimo Corazón, por nuestro predecesor León XIII, de feliz memoria, aplaudiendo el orbe cristiano.

Comienzos tan faustos y agradables, Nos, como ya dijimos en nuestra encíclica Quas primas, accediendo a los deseos y a las preces reiteradas y numerosas de obispos y fieles, con el favor de Dios completamos y perfeccionamos, cuando, al término del año jubilar, instituímos la fiesta de Cristo Rey y su solemne celebración en todo el orbe cristiano.

Cuando eso hicimos, no sólo declaramos el sumo imperio de Jesucristo sobre todas las cosas, sobre la sociedad civil y la doméstica y sobre cada uno de los hombres, mas también presentimos el júbilo de aquel faustísimo día en que el mundo entero espontáneamente y de buen grado aceptará la dominación suavísima de Cristo Rey. Por esto ordenábamos también que en el día de esta fiesta se renovase todos los años aquella consagración para conseguir más cierta y abundantemente sus frutos y para unir a los pueblos todos con el vínculo de la caridad cristiana y la conciliación de la paz en el Corazón de Cristo, Rey de Reyes y Señor de los que dominan.

LA EXPIACIÓN O REPARACIÓN

5. A estos deberes, especialmente a la consagración, tan fructífera y confirmada en la fiesta de Cristo Rey, necesario es añadir otro deber, del que un poco más por extenso queremos, venerables hermanos, hablaros en las presentes letras; nos referimos al deber de tributar al Sacratísimo Corazón de Jesús aquella satisfacción honesta que llaman reparación.

Si lo primero y principal de la consagración es que al amor del Creador responda el amor de la criatura, síguese espontáneamente otro deber: el de compensar las injurias de algún modo inferidas al Amor increado, si fue desdeñado con el olvido o ultrajado con la ofensa. A este deber llamamos vulgarmente reparación.

Y si unas mismas razones nos obligan a lo uno y a lo otro, con más apremiante título de justicia y amor estamos obligados al deber de reparar y expiar: de, justicia, en cuanto a la expiación de la ofensa hecha a Dios por nuestras culpas y en cuanto a la reintegración del orden violado; de amor, en cuanto a padecer con Cristo paciente y «saturado de oprobio» y, según nuestra pobreza, ofrecerle algún consuelo.

Pecadores como somos todos, abrumados de muchas culpas, no hemos de limitarnos a honrar a nuestro Dios con sólo aquel culto con que adoramos y damos los obsequios debidos a su Majestad suprema, o reconocemos suplicantes su absoluto dominio, o alabamos con acciones de gracias su largueza infinita; sino que, además de esto, es necesario satisfacer a Dios, juez justísimo, «por nuestros innumerables pecados, ofensas y negligencias». A la consagración, pues, con que nos ofrecemos a Dios, con aquella santidad y firmeza que, como dice el Angélico, son propias de la consagración[1], ha de añadirse la expiación con que totalmente se extingan los pecados, no sea que la santidad de la divina justicia rechace nuestra indignidad impudente, y repulse nuestra ofrenda, siéndole ingrata, en vez de aceptarla como agradable.

Este deber de expiación a todo el género humano incumbe, pues, como sabemos por la fe cristiana, después de la caída miserable de Adán el género humano, inficionado de la culpa hereditaria, sujeto a las concupiscencias y míseramente depravado, había merecido ser arrojado a la ruina sempiterna. Soberbios filósofos de nuestros tiempos, siguiendo el antiguo error de Pelagio, esto niegan blasonando de cierta virtud innata en la naturaleza humana, que por sus propias fuerzas continuamente progresa a perfecciones cada vez más altas; pero estas inyecciones del orgullo rechaza el Apóstol cuando nos advierte que «éramos por naturaleza hijos de ira» (Ef 2,3).

En efecto, ya desde el principio los hombres en cierto modo reconocieron el deber de aquella común expiación y comenzaron a practicarlo guiados por cierto natural sentido, ofreciendo a Dios sacrificios, aun públicos, para aplacar su justicia.

Expiación de Cristo

6. Pero ninguna fuerza creada era suficiente para expiar los crímenes de los hombres si el Hijo de Dios no hubiese tomado la humana naturaleza para repararla. Así lo anunció el mismo Salvador de los hombres por los labios del sagrado Salmista: «Hostia y oblación no quisiste; mas me apropiaste cuerpo. Holocaustos por el pecado no te agradaron; entonces dije: heme aquí» (Heb 10,5.7)). Y «ciertamente El llevó nuestras enfermedades y sufrió nuestros dolores; herido fue por nuestras iniquidades » (Is 53, 4-5); y «llevó nuestros pecados en su cuerpo sobre el madero» (1 Pe 2,24); «borrando la cédula del decreto que nos era contrario, quitándole de en medio y enclavándole en la cruz» (Col 2,14), «para que, muertos al pecado, vivamos a la justicia» (1 Pe 2,24).

Expiación nuestra, sacerdotes en Cristo

7. Mas, aunque la copiosa redención de Cristo sobreabundantemente «perdonó nuestros pecados» (Col 2,13); pero, por aquella admirable disposición de la divina Sabiduría, según la cual ha de completarse en nuestra carne lo que falta en la pasión de Cristo por su cuerpo que es la Iglesia (Col 1,24), aun a las oraciones y satisfacciones «que Cristo ofreció a Dios en nombre de los pecadores» podemos y debemos añadir también las nuestras.

8. Necesario es no olvidar nunca que toda la fuerza de la expiación pende únicamente del cruento sacrificio de Cristo, que por modo incruento se renueva sin interrupción en nuestros altares; pues, ciertamente, «una y la misma es la Hostia, el mismo es el que ahora se ofrece mediante el ministerio de los sacerdotes que el que antes se ofreció en la cruz; sólo es diverso el modo de ofrecerse»[2]; por lo cual debe unirse con este augustísimo sacrificio eucarístico la inmolación de los ministros y de los otros fieles para que también se ofrezcan como «hostias vivas, santas, agradables a Dios»(Rom 12,1). Así, no duda afirmar San Cipriano

«que el sacrificio del Señor no se celebra con la santificación debida si no corresponde a la pasión nuestra oblación y sacrificio» [3].

Por ello nos amonesta el Apóstol que, «llevando en nuestro cuerpo la mortificación de Jesús» (2 Cor 4,10), y con Cristo sepultados y plantados, no sólo a semejanza de su muerte crucifiquemos nuestra carne con sus vicios y concupiscencias (cf Gál 5,24), «huyendo de lo que en el mundo es corrupción de concupiscencia» (2 Pe 1,4), sino que «en nuestros cuerpos se manifieste la vida de Jesús» (2 Cor 4,10), y, hechos partícipes de su eterno sacerdocio, «ofrezcamos dones y sacrificios por los pecados» (Heb 5,1).

Ni solamente gozan de la participación de este misterioso sacerdocio y de este deber de satisfacer y sacrificar aquellos de quienes nuestro Señor Jesucristo se sirve para ofrecer a Dios la oblación inmaculada desde el oriente hasta el ocaso en todo lugar (Mal 1-2), sino que toda la grey cristiana, llamada con razón por el Príncipe de los Apóstoles «linaje escogido, real sacerdocio» (1 Pe 2,9), debe ofrecer por sí y por todo el género humano sacrificios por los pecados, casi de la propia manera que todo sacerdote y pontífice «tomado entre los hombres, a favor de los hombres es constituido en lo que toca a Dios» (Heb 5,1).

Y cuanto más perfectamente respondan al sacrificio del Señor nuestra oblación y sacrificio, que es inmolar nuestro amor propio y nuestras concupiscencias y crucificar nuestra carne con aquella crucifixión mística de que habla el Apóstol, tantos más abundantes frutos de propiciación y de expiación para nosotros y para los demás percibiremos. Hay una relación maravillosa de los fieles con Cristo, semejante a la que hay entre la cabeza y los demás miembros del cuerpo, y asimismo una misteriosa comunión de los santos, que por la fe católica profesamos, por donde los individuos y los pueblos no sólo se unen entre sí, mas también con Jesucristo, que es la cabeza; «del cual, todo el cuerpo compuesto y bien ligado por todas las junturas, según la operación proporcionada de cada miembro, recibe aumento propio, edificándose en amor» (Ef 4,15-16). Lo cual el mismo Mediador de Dios y de los hombres, Jesucristo próximo a la muerte, lo pidió al Padre: «Yo en ellos y tú en mí, para que sean consumados en la unidad» (Jn 17,23).

Así, pues, como la consagración profesa y afirma la unión con Cristo, así la expiación da principio a esta unión borrando las culpas, la perfecciona participando de sus padecimientos y la consume ofreciendo sacrificios por los hermanos. Tal fue, ciertamente, el designio del misericordioso Jesús cuando quiso descubrirnos su Corazón con los emblemas de su pasión y echando de sí llamas de caridad: que mirando de una parte la malicia infinita del pecado, y, admirando de otra la infinita caridad del Redentor, más vehementemente detestásemos el pecado y más ardientemente correspondiésemos a su caridad.

Comunión Reparadora y Hora Santa

9. Y ciertamente en el culto al Sacratísimo Corazón de Jesús tiene la primacía y la parte principal el espíritu de expiación y reparación; ni hay nada más conforme con el origen, índole, virtud y prácticas propias de esta devoción, como la historia y la tradición, la sagrada liturgia y las actas de los Santos Pontífices confirman.

Cuando Jesucristo se aparece a Santa Margarita María, predicándole la infinitud de su caridad, juntamente, como apenado, se queja de tantas injurias como recibe de los hombres por estas palabras que habían de grabarse en las almas piadosas de manera que jamás se olvidarán: «He aquí este Corazón que tanto ha amado a los hombres y de tantos beneficios los ha colmado, y que en pago a su amor infinito no halla gratitud alguna, sino ultrajes, a veces aun de aquellos que están obligados a amarle con especial amor». Para reparar estas y otras culpas recomendó entre otras cosas que los hombres comulgaran con ánimo de expiar, que es lo que llaman Comunión Reparadora, y las súplicas y preces durante una hora, que propiamente se llama la Hora Santa; ejercicios de piedad que la Iglesia no sólo aprobó, sino que enriqueció con copiosos favores espirituales.

Consolar a Cristo

10. Mas ¿cómo podrán estos actos de reparación consolar a Cristo, que dichosamente reina en los cielos? Respondemos con palabras de San Agustín: «Dame un corazón que ame y sentirá lo que digo» [4].

Un alma de veras amante de Dios, si mira al tiempo pasado, ve a Jesucristo trabajando, doliente, sufriendo durísimas penas «por nosotros los hombres y por nuestra salvación», tristeza, angustias, oprobios, «quebrantado por nuestras culpas» (Is 53,5) y sanándonos con sus llagas. De todo lo cual tanto más hondamente se penetran las almas piadosas cuanto más claro ven que los pecados de los hombres en cualquier tiempo cometidos fueron causa de que el Hijo de Dios se entregase a la muerte; y aun ahora esta misma muerte, con sus mismos dolores y tristezas, de nuevo le infieren, ya que cada pecado renueva a su modo la pasión del Señor, conforme a lo del Apóstol: «Nuevamente crucifican al Hijo de Dios y le exponen a vituperio» (Is 5). Que si a causa también de nuestros pecados futuros, pero previstos, el alma de Cristo Jesús estuvo triste hasta la muerte, sin duda algún consuelo recibiría de nuestra reparación también futura, pero prevista, cuando el ángel del cielo (Lc 22,43) se le apareció para consolar su Corazón oprimido de tristeza y angustias. Así, aún podemos y debemos consolar aquel Corazón sacratísimo, incesantemente ofendido por los pecados y la ingratitud de los hombres, por este modo admirable, pero verdadero; pues alguna vez, como se lee en la sagrada liturgia, el mismo Cristo se queja a sus amigos del desamparo, diciendo por los labios del Salmista: «Impropio y miseria esperó mi corazón; y busqué quien compartiera mi tristeza y no lo hubo; busqué quien me consolara y no lo hallé» (Sal 68,21).

La pasión de Cristo en su Cuerpo, la Iglesia

11. Añádase que la pasión expiadora de Cristo se renueva y en cierto modo se continúa y se completa en el Cuerpo místico, que es la Iglesia. Pues sirviéndonos de otras palabras de San Agustín [5]: «Cristo padeció cuanto debió padecer; nada falta a la medida de su pasión. Completa está la pasión, pero en la cabeza; faltaban todavía las pasiones de Cristo en el cuerpo». Nuestro Señor se dignó declarar esto mismo cuando, apareciéndose a Saulo, «que respiraba amenazas y muerte contra los discípulos» (Hech 9,1), le dijo: «Yo soy Jesús, a quien tú persigues» (Hech 5); significando claramente que en las persecuciones contra la Iglesia es a la Cabeza divina de la Iglesia a quien se veja e impugna. Con razón, pues, Jesucristo, que todavía en su Cuerpo místico padece, desea tenernos por socios en la expiación, y esto pide con El nuestra propia necesidad; porque siendo como somos «cuerpo de Cristo, y cada uno por su parte miembro» (1 Cor 12,27), necesario es que lo que padezca la cabeza lo padezcan con ella los miembros (Ibíd.).

Necesidad actual de expiación por tantos pecados

12. Cuánta sea, especialmente en nuestros tiempos, la necesidad de esta expiación y reparación, no se le ocultará a quien vea y contemple este mundo, como dijimos, «en poder del malo» (1 Jn 5,19). De todas partes sube a Nos clamor de pueblos que gimen, cuyos príncipes o rectores se congregaron y confabularon a una contra el Señor y su Iglesia (2 Pe 2,2). Por esas regiones vemos atropellados todos los derechos divinos y humanos; derribados y destruidos los templos, los religiosos y religiosas expulsados de sus casas, afligidos con ultrajes, tormentos, cárceles y hambre; multitudes de niños y niñas arrancados del seno de la Madre Iglesia, e inducidos a renegar y blasfemar de Jesucristo y a los más horrendos crímenes de la lujuria; todo el pueblo cristiano duramente amenazado y oprimido, puesto en el trance de apostatar de la fe o de padecer muerte crudelísima. Todo lo cual es tan triste que por estos acontecimientos parecen manifestarse «los principios de aquellos dolores» que habían de preceder «al hombre de pecado que se levanta contra todo lo que se llama Dios o que se adora» (2 Tes 2,4).

Y aún es más triste, venerables hermanos, que entre los mismos fieles, lavados en el bautismo con la sangre del Cordero inmaculado y enriquecidos con la gracia, haya tantos hombres, de todo orden o clase, que con increíble ignorancia de las cosas divinas, inficionados de doctrinas falsas, viven vida llena de vicios, lejos de la casa del Padre; vida no iluminada por la luz de la fe, ni alentada de la esperanza en la felicidad futura, ni caldeada y fomentada por el calor de la caridad, de manera que verdaderamente parecen sentados en las tinieblas y en la sombra de la muerte. Cunde además entre los fieles la incuria de la eclesiástica disciplina y de aquellas antiguas instituciones en que toda la vida cristiana se funda y con que se rige la sociedad doméstica y se defiende la santidad del matrimonio; menospreciada totalmente o depravada con muelles halagos la educación de los niños, aún negada a la Iglesia la facultad de educar a la juventud cristiana; el olvido deplorable del pudor cristiano en la vida y principalmente en el vestido de la mujer; la codicia desenfrenada de las cosas perecederas, el ansia desapoderada de aura popular; la difamación de la

autoridad legítima, y, finalmente, el menosprecio de la palabra de Dios, con que la fe se destruye o se pone al borde de la ruina.

Forman el cúmulo de estos males la pereza y la necesidad de los que, durmiendo o huyendo como los discípulos, vacilantes en la fe míseramente desamparan a Cristo, oprimido de angustias o rodeado de los satélites de Satanás; no menos que la perfidia de los que, a imitación del traidor Judas, o temeraria o sacrílegamente comulgan o se pasan a los campamentos enemigos. Y así aun involuntariamente se ofrece la idea de que se acercan los tiempos vaticinados por nuestro Señor: «Y porque abundó la iniquidad, se enfrió la caridad de muchos» (Mt 24,12).

El ansia ardiente de expiar

13. Cuantos fieles mediten piadosamente todo esto, no podrán menos de sentir, encendidos en amor a Cristo apenado, el ansia ardiente de expiar sus culpas y las de los demás; de reparar el honor de Cristo, de acudir a la salud eterna de las almas. Las palabras del Apóstol: «Donde abundó el delito, sobreabundó la gracia» (Rom 5,20), de alguna manera se acomodan también para describir nuestros tiempos; pues si bien la perversidad de los hombres sobremanera crece, maravillosamente crece también, inspirando el Espíritu Santo, el número de los fieles de uno y otro sexo, que con resuelto ánimo procuran satisfacer al Corazón divino por todas las ofensas que se le hacen, y aun no dudan ofrecerse a Cristo como víctimas.

Quien con amor medite cuanto hemos dicho y en lo profundo del corazón lo grabe, no podrá menos de aborrecer y de abstenerse de todo pecado como de sumo mal; se entregará a la voluntad divina y se afanará por reparar el ofendido honor de la divina Majestad, ya orando asiduamente, ya sufriendo pacientemente las mortificaciones voluntarias, y las aflicciones que sobrevinieren, ya, en fin, ordenando a la expiación toda su vida.

Aquí tienen su origen muchas familias religiosas de varones y mujeres que, con celo ferviente y como ambicioso de servir, se proponen hacer día y noche las veces del Ángel que consoló a Jesús en el Huerto; de aquí las piadosas asociaciones asimismo aprobadas por la Sede Apostólica y enriquecidas con indulgencias, que hacen suyo también este oficio de la expiación con ejercicios convenientes de piedad y de virtudes; de aquí finalmente los frecuentes y solemnes actos de desagravio encaminados a reparar el honor divino, no sólo por los fieles particulares, sino también por las parroquias, las diócesis y ciudades.

LA DEVOCIÓN AL CORAZÓN DE JESÚS Causa de muchos bienes

14. Pues bien: venerables hermanos, así como la devoción de la consagración, en sus comienzos humilde, extendida después, empieza a tener su deseado esplendor con nuestra confirmación, así la devoción de la expiación o reparación, desde un principio santamente introducida y santamente propagada. Nos deseamos mucho que, más firmemente sancionada por nuestra autoridad apostólica, más solemnemente se practique por todo el universo católico. A este fin disponemos y mandamos que cada año en la fiesta del Sacratísimo Corazón de Jesús —fiesta que con esta ocasión ordenamos se eleve al grado litúrgico de doble de primera clase con octava— en todos los templos del mundo se rece solemnemente el acto de reparación al Sacratísimo Corazón de Jesús, cuya oración ponemos al pie de esta carta para que se reparen nuestras culpas y se resarzan los derechos violados de Cristo, Sumo Rey y amantísimo Señor.

No es de dudar, venerables hermanos, sino que de esta devoción santamente establecida y mandada a toda la Iglesia, muchos y preclaros bienes sobrevendrán no sólo a los individuos, sino a la sociedad sagrada, a la civil y a la doméstica, ya que nuestro mismo Redentor prometió a Santa Margarita María «que todos aquellos que con esta devoción honraran su Corazón, serían colmados con gracias celestiales».

Los pecadores, ciertamente, «viendo al que traspasaron» (Jn 19,37), y conmovidos por los gemidos y llantos de toda la Iglesia, doliéndose de las injurias inferidas al Sumo Rey, «volverán a su corazón» (Is 46,8); no sea que obcecados e impenitentes en sus culpas, cuando vieren a Aquel a quien hirieron «venir en las nubes del cielo» (Mt 26,64), tarde y en vano lloren sobre El (cf. Ap 1,7).

Los justos más y más se justificarán y se santificarán, y con nuevos fervores se entregarán al servicio de su Rey, a quien miran tan menospreciado y combatido y con tantas contumelias ultrajado; pero especialmente se sentirán enardecidos para trabajar por la salvación de las almas, penetrados de aquella queja de la divina Víctima: «¿Qué utilidad en mi sangre?» (Sal 19,10); y de aquel gozo que recibirá el Corazón sacratísimo de Jesús «por un solo pecador que hiciere penitencia» (Lc 15,4).

Especialmente anhelamos y esperamos que aquella justicia de Dios, que por diez justos movido a misericordia perdonó a los de Sodoma, mucho más perdonará a todos los hombres, suplicantemente invocada y felizmente aplacada por toda la comunidad de los fieles unidos con Cristo, su Mediador y Cabeza.

La Virgen Reparadora

15. Plazcan, finalmente, a la benignísima Virgen Madre de Dios nuestros deseos y esfuerzos; que cuando nos dio al Redentor, cuando lo alimentaba, cuando al pie de la cruz lo ofreció como hostia, por su unión misteriosa con Cristo y singular privilegio de su gracia fue, como se la llama piadosamente, reparadora. Nos, confiados en su intercesión con Cristo, que siendo el «único Mediador entre Dios y los hombres» (Tim 2,3), quiso asociarse a su Madre como abogada de los pecadores, dispensadora de la gracia y mediadora, amantísimamente os damos como prenda de los dones celestiales de nuestra paternal benevolencia, a vosotros, venerables hermanos, y a toda la grey confiada a vuestro cuidado, la bendición apostólica.

Dado en Roma, junto a San Pedro, día 8 de mayo de 1928, séptimo de nuestro pontificado.

PÍO XI - ORACIÓN EXPIATORIA AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Dulcísimo Jesús, cuya caridad derramada sobre los hombres se paga tan ingratamente con el olvido, el desdén y el desprecio, míranos aquí postrados ante tu altar. Queremos reparar con especiales manifestaciones de honor tan indigna frialdad y las injurias con las que en todas partes es herido por los hombres tu amoroso Corazón.

Recordando, sin embargo, que también nosotros nos hemos manchado tantas veces con el mal, y sintiendo ahora vivísimo dolor, imploramos ante todo tu misericordia para nosotros, dispuestos a reparar con voluntaria expiación no sólo los pecados que cometimos nosotros mismos, sino también los de aquellos que, perdidos y alejados del camino de la salud, rehúsan seguirte como pastor y guía, obstinándose en su infidelidad, y han sacudido el yugo suavísimo de tu ley, pisoteando las promesas del bautismo.

Al mismo tiempo que queremos expiar todo el cúmulo de tan deplorables crímenes, nos proponemos reparar cada uno de ellos en particular: la inmodestia y las torpezas de la vida y del vestido, las insidias que la corrupción tiende a las almas inocentes, la profanación de los días festivos, las miserables injurias dirigidas contra ti y contra tus santos, los insultos lanzados contra tu Vicario y el orden sacerdotal, las negligencias y los horribles sacrilegios con que se profana el mismo Sacramento del amor divino y, en fin, las culpas públicas de las naciones que menosprecian los derechos y el magisterio de la Iglesia por ti fundada. ¡Ojalá que podamos nosotros lavar con nuestra sangre estos crímenes! Entre tanto, como reparación del honor divino conculcado, te presentamos, acompañándola con las expiaciones de tu Madre la Virgen, de todos los santos y de los fieles piadosos, aquella satisfacción que tú mismo ofreciste un día en la cruz al Padre, y que renuevas todos los días en los altares. Te prometemos con todo el corazón compensar en cuanto esté de nuestra parte, y con el auxilio de tu gracia, los pecados cometidos por nosotros y por los demás: la indiferencia a tan grande amor con la firmeza de la fe, la inocencia de la vida, la observancia perfecta de la ley evangélica, especialmente de la caridad, e impedir además con todas nuestras fuerzas las injurias contra ti, y atraer a cuantos podamos a tu seguimiento. Acepta, te rogamos, benignísimo Jesús, por intercesión de la Bienaventurada Virgen María Reparadora, el voluntario ofrecimiento de expiación; y con el gran don de la perseverancia, consérvanos fidelísimos hasta la muerte en el culto y servicio a ti, para que lleguemos todos un día a la patria donde tú con el Padre y con el Espíritu Santo vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.

Madrid, capitale hollywoodienne du franquisme des années cinquante. Construction d'un imaginaire cinématographique de la modernité

Résumé

À la fin des années cinquante, à Madrid, trois comédies à l'eau de rose et grand public affichent une capitale dotée d'une modernité radicale et très américaine : *Las Muchachas de Azul*, 1957, de Pedro Lazaga, *Las chicas de la Cruz Roja*, 1958, de Rafael J. Salvia et *Vuelve San Valentín*, 1962, de Fernando Palacios. Corps urbain et corps féminin s'ajustent à la matrice filmique des comédies hollywoodiennes : fluidité et verticalité pour le premier, mode dernier cri et séduction pour les secondes. Madrid devient à l'écran la capitale hollywoodienne du franquisme des années cinquante. Les femmes saturent l'écran et courent à la recherche du bonheur. Le contexte est doublement favorable à cette inversion des représentations. En 1953, le régime franquiste abandonne ses anciennes alliances et confirme son nouveau rapprochement avec les États-Unis. Le débarquement militaire américain s'accompagne alors d'un débarquement culturel : tout Hollywood prend ses quartiers à Madrid pour une décennie. Pour autant, l'Espagne demeure une dictature militaire et religieuse, verrouillée par le Concordat signé avec le Saint-Siège et par les Pactes de Madrid conclus avec les États-Unis. Une analyse minutieuse révèle alors la présence d'une seconde écriture filmique à l'œuvre dans ces trois films : la propagande franquiste de 1939. Deux modèles cinématographiques s'hybrident ainsi dans ces films et articulent la dictature à la puissance du rêve. En dépit du succès commercial rencontré par ces films, aucune étude n'avait été entreprise encore par les spécialistes du cinéma espagnol.

Mots-clés : [Madrid ; cinéma espagnol ; cinéma hollywoodien ; années cinquante ; comédies ; régime franquiste ; rêve au cinéma ; plasticité politique ; propagande ; modernité ; rôle des femmes ; imaginaire ; simulacre ; contrefaçon, conte de fée, José Luis Dibildos (9 avril 1929 - 12 juin 2002), Pedro Masó (26 janvier 1927 - 23 septembre 2008)]

Madrid, Hollywood capital of Franco's 1950s. Construction of a cinematographic imaginary of modernity

Summary

At the end of the 1950s, in Madrid, three comedies with a sentimental theme for the general public displayed radical and very American modernity: *Las Muchachas de Azul*, 1957, by Pedro Lazaga, *Las chicas de la Cruz Roja*, 1958, by Rafael J. Salvia and *Vuelve San Valentín*, 1962, by Fernando Palacios. The urban landscape and the female body intertwine in the filmic matrix of Hollywood comedies: fluidity and verticality for the first, fashion and seduction for the second. Madrid became the Hollywood capital of Franco's 1950s. Women overfill the screen and seek fulfilment and happiness. The context is doubly favourable to this inversion of representations. In 1953, the Franco regime abandoned its old alliances and confirmed its new rapprochement with the United States. A cultural landing followed the US military landing: all Hollywood took residence in Madrid for a decade. However, Spain remained a military and clergy-led dictatorship, locked by the Concordat signed with the Vatican and Pact of Madrid with the United States. A meticulous analysis reveals a second filmic writing at work in these three films: Franco's propaganda of 1939. Two cinematographic models hybridize in these films and articulate the dictatorship with the power of dreams. Despite the commercial success of these films, no study had yet been done by specialists in Spanish cinema.

Keywords: [Madrid; Spanish cinema; Hollywood cinema; 1950s; comedies; Franco's regime; dream in cinema; political plasticity; propaganda; modernity; role of women; imaginary; simulacrum; counterfeit, fairy tale, José Luis Dibildos (April 9, 1929 - June 12, 2002), Pedro Masó (January 26, 1927 - September 23, 2008)]

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE : ED 020 – Civilisations, cultures, littératures et société
(Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE)

DISCIPLINE : Études romanes espagnoles – Arts Visuels des mondes hispaniques contemporains.