

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

54 | 2008
Varia

L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques

The function of hispanism in film discourse of the early Franco years: towards a reformulation of historiographical models

Olga Cantón Caro



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2782>

DOI : 10.4000/1895.2782

ISBN : 978-2-8218-0994-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2008

Pagination : 82-108

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Olga Cantón Caro, « L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2782> ; DOI : 10.4000/1895.2782

IMPERIO ARGENTINA

PRIMER PLANO



L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques

par Olga Cantón Caro

1895 /
n° 54
février
2008

83

La guerre civile espagnole prend fin officiellement le premier avril 1939. Si l'on tenait compte du calendrier politique du pays pour élaborer une périodisation de l'histoire du cinéma de ce pays, on devrait commencer notre étude par cette date-là. Or, comme Román Gubern le montre dans son introduction à *l'Historia del cine español*, ce cinéma est marqué par des ruptures politiques très visibles (Monarchie, Dictature militaire, République, Guerre Civile, Dictature, Transition...), tout en étant soutenu par des continuités moins perceptibles (dans le domaine de la production notamment). Toute étude sur le cinéma espagnol pendant le franquisme doit donc tenir compte de ces continuités pour nuancer ses propos et pour ne pas considérer la fin de la guerre civile comme une *tabula rasa* qui ferait fi de tout ce qui précédait.

De la longue période franquiste (qui s'achève avec la mort du dictateur en 1975), nous ne retiendrons ici que l'étape initiale, caractérisée par une économie autarcique, allant de 1939 à 1953. Comme on le verra, les discours de cette première période mettent en place un idéal de refondation, de reconstruction et de renouveau national. Ils visent principalement un double objectif de consolidation et de légitimation du nouvel ordre politique, qui n'a pas été élu démocratiquement mais qui est le fruit d'une guerre civile gagnée par les forces séditieuses.

Cette période peut, à son tour, être divisée en deux étapes et, bien que cette étude ne fera pas de distinction claire, il est important de les prendre en compte pour une analyse plus

Couverture de la revue *Primer Plano* avec Imperio Argentina dans le film *Goyescas* de Benito Perojo (1942). Imperio Argentina avait une place prépondérante dans le star-system des années 1930 et 1940. Coll. Bibliothèque de la cinémathèque de Catalogne, DR.

approfondie. La première est inaugurée par la fin de la guerre civile et marquée par la fin de l'alliance avec l'Allemagne et l'Italie, en 1945 ; la seconde se poursuit jusqu'en 1953, date qui marque l'ouverture du pays vers de nouveaux alliés internationaux (notamment avec le premier traité bilatéral avec les États-Unis et le Concordat avec le Vatican).

Dans cette période, le cinéma va dépendre de trois ministères différents : Gouvernement, Commerce et Industrie et Éducation Nationale. Néanmoins le cinéma espagnol n'a jamais été étatisé, bien que la politique cinématographique du nouveau régime provoquât rapidement une dépendance quasi totale de l'industrie envers l'État. Comme Emeterio Diez-Puertas l'a établi, le régime franquiste respecte la propriété privée tout en la soumettant à la planification de l'État et au système autarcique annoncé après la guerre. La propriété des moyens de production reste donc dans des mains privées, mais le contrôle de ces moyens revient à l'État. C'est ce dernier qui décide finalement ce qui se fait et qui le fait, et pour cela complexifie considérablement les instances bureaucratiques que les producteurs doivent franchir avant de réaliser un film¹.

De façon sommaire, on peut observer que le franquisme utilisera principalement deux moyens de contrôle : la répression et la protection. Cette dernière vise à résoudre les problèmes de ressources (capital), en promouvant des mesures tels que les quotas de projections, la concession de crédits ou la mise en place de prix à dotation économique. D'autres moyens protectionnistes seront les « canons » du doublage et de l'importation auxquels les films doivent se soumettre en passant la frontière (qui créent un fonds de protection destiné à la distribution de prix, crédits, etc), ainsi que l'obligation pour les films étrangers d'entrer dans le pays en support négatif afin de donner du travail aux laboratoires nationaux.

Du côté des mécanismes de répression, les trois principales mesures établies par le gouvernement sont la censure, le doublage obligatoire et le monopole de production des cinéjournaux avec la création du NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos).

¹ Cinq institutions se partagent la direction du système de production :

- La Junte de la Censure Cinématographique et la Commission de Censure Cinématographique : contrôlées principalement par les secteurs catholiques.
- Le Département National de la Cinématographie (DNC), sous le contrôle des phalangistes, responsable de tout ce qui touche à la propagande.
- La Sous-commission Régulatrice de la Cinématographie (SRC), responsable de la politique économique et dirigée par l'association du patronat.
- Le Syndicat National du Spectacle (SNE), surveillant les orientations politiques des travailleurs et réprimant les dissidents ; octroyant également des prix à dotation économique.

Les compétences de chaque entité ne seront clairement définies qu'entre les années 1940-1942. Cette complexité bureaucratique montre aussi le difficile équilibre du premier franquisme, fait de secteurs et de forces souvent opposées et luttant chacune pour un plus grand contrôle et un plus grand pouvoir au sein de l'État. (Voir Emeterio Diez-Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002).



El escándalo de José Luis Saenz de Heredia (1943). Le film avait reçu une subvention du Syndicat national du spectacle . Coll. Bibliothèque de la cinémathèque de Catalogne, DR.

On peut observer de la sorte la difficulté à approcher le cinéma espagnol de cette période en le désignant de façon claire : peut-on effectivement parler de « cinéma franquiste » comme le font beaucoup d'études ? Si l'on veut être précis la réponse est négative, puisque le cinéma n'appartiendra jamais à l'État (sauf dans le cas de la production et réalisation du ciné-journal NO-DO). Par contre, la dépendance de la production envers le système mis en place par l'État crée une ambiguïté car les films produits étaient plus destinés à contenter les nombreuses institutions auxquelles les producteurs devaient se soumettre pour pouvoir les tourner, qu'au public qui allait les voir². On s'abstiendra donc de parler de *cinéma franquiste*, sinon dans les cas où l'État intervient directement. Le reste de la production devra être analysé en tenant compte de cette double relation de dépendance (des producteurs envers l'État mais aussi de l'État envers les producteurs) et des différents processus de négociation qui interviennent au sein de l'industrie cinématographique. On retrouvera ces ambiguïtés et ces tours de force au sein même des discours, intervenant à différents niveaux et offrant souvent des éléments contradictoires par rapport à ceux qui se tiennent au niveau de la production. Il est donc important de souligner les écarts, les incohérences ou les différences afin de montrer que le cinéma espagnol de la période franquiste n'était pas aussi homogène et clairement défini qu'on a pu le dire. Et cela n'est possible qu'en considérant le cinéma dans une perspective plus vaste que la seule étude des films ou des représentations. Dans ce dessein, une remise en question de l'objet d'étude s'impose : la prétendue unité de ce qu'on a si souvent nommé le « cinéma franquiste », ainsi que les approches qui découlent d'une telle conviction (études par genres, par réalisateurs, etc)³. Dans le cas présent notre point de départ tient dans l'interrogation d'une notion fréquemment associée au cinéma espagnol, « l'hispanité », souvent utilisée pour désigner son caractère national propre. L'analyse approfondie des usages de cette notion met justement en lumière les ambiguïtés et les écarts entre les nombreux niveaux présents dans la cinématographie (les discours, les usages, etc). Au-delà, cette interrogation conduit à un dépassement des modèles historiographiques classiques dans l'étude du cinéma espagnol et à un questionnement de ses valeurs, le plus souvent attachées aux années quarante (l'approche esthétique a souvent dénigré ce cinéma pour son manque de qualité ou d'intérêt ou l'a qualifié de cinéma « sombre », en symbiose avec l'époque qui le produit...).

² Emeterio Diez-Puertas qualifie la situation de para-étatique, *op.cit.*

³ C'est pourquoi nous ne prendrons pas en considération ici des réalisations singulières, mais la recherche plus approfondie que l'on mène par ailleurs inclura, elle, tant les discours que les pratiques et les films (elle envisagera, par conséquent, les modes de représentation).

Hispanité du cinéma espagnol ?

Peut-on parler de « l'Hispanité au cinéma », comme l'envisageait un numéro des *Cahiers de la Cinémathèque* il y a quelques années ?⁴ Le faire présuppose une unité, un paradigme « Hispanité », homogène et porteur de valeurs stables. Si tel est le cas, quelles sont les valeurs et figures associées à ce phénomène ? De possibles réponses seraient : la bravoure, la passion, le mythe de Carmen et celui de Don Juan... Or, une analyse précise de chacun de ces éléments nous montre la fragilité d'une telle démarche : la figure de Carmen, par exemple, était souvent associée aux fausses valeurs hispaniques, elle était considérée comme une création étrangère favorisant la transmission de la Légende Noire⁵ et les films qui mettaient en scène son histoire ont souvent reçu des critiques virulentes. Il faut donc remettre en question l'unité de cette notion, et l'étudier par rapport aux discours dont elle a été l'objet (discours qui sont eux-mêmes les produits d'un moment historique précis). Il ne s'agit plus dès lors d'« Hispanité », mais de discours construisant une idée de l'hispanité.

Ainsi, l'analyse des discours permet de remarquer, dans un premier temps, l'importance de l'hispanité dans les textes problématisant la question du cinéma national. Ensuite, il s'agit de repérer le cheminement de cette notion dans d'autres domaines (littéraire, philosophique, politique...), pour revenir ensuite à la question des relations qu'entretiennent hispanité et cinéma dans les écrits publiés autour de 1939 et 1945. Restreindre l'étude à l'analyse des discours permet aussi de distinguer deux niveaux différents qui sont souvent confondus, celui de la production et celui des discours. Ces derniers se situent dans le domaine de l'idéal, ce sont des constructions par rapport à ce que certains groupes prétendaient que devait être un cinéma « authentiquement espagnol ». Le niveau de la production, lui, est constitué de films très souvent loin des valeurs prônées par les écrits (on y reviendra).

Pour comprendre la place accordée au cinéma dans le projet franquiste, il faut d'abord envisager le discours cinématographique comme étant une partie intégrante d'un projet plus général qui essaie d'établir les bases idéologiques du nouveau régime.

Dans le premier franquisme, tous les propos gardent un caractère martial prolongeant l'idée du combat au-delà de la guerre qui vient de s'achever. Au lendemain de la guerre civile, Franco annonce dans ces termes le début d'une nouvelle bataille :

4 Jean Tena (dir.), « Hispanité », *les Cahiers de la cinémathèque*, n° 77, avril, 2005.

5 C'est Julián Juderías qui développe ce concept pour la première fois en 1914 dans son ouvrage *La Leyenda Negra*. Le dictionnaire de la Real Academia Española précise qu'elle fait référence à l'« opinion hostile à tout ce qui est espagnol, diffusée à partir du XVI^e siècle ». Elle offre l'image d'un pays ignorant, fanatique et superstitieux. C'est ainsi que, par exemple, l'Inquisition serait envisagée en tant que lieu de terreur et de barbarie.

La guerre brillante, la guerre des canons et des fusils est finie. Mais maintenant, il vous reste une mission, celle de reconstruire l'Espagne, de la relever et de la renforcer, de veiller à son honneur et à sa grandeur.⁶

Un des fondements de cet énoncé par rapport à la nouvelle mission de l'Espagne repose sur l'idée de « reconstruction » : toutes les sphères de la vie politique, sociale, économique et artistique doivent travailler – ou, mieux encore, « livrer bataille » – pour que l'Espagne redevienne « Une, Grande et Libre ». Et c'est bien dans ce contexte de reconquête que se mettent en place les fondements idéologiques du premier franquisme, reconquête d'un passé glorieux et des anciennes valeurs qui avaient guidé le pays dans ses moments de grandeur. C'est donc à travers une vision très particulière de l'Histoire et d'une reformulation du concept du passé que le franquisme va s'efforcer de légitimer son pouvoir.

La notion d'hispanité acquiert ainsi un rôle capital pour la compréhension du fait national. Concernant le cinéma elle va, d'une part, fournir des textes considérant la mission du cinéma et, de l'autre, ouvrir les voies de la reconstruction d'une nouvelle cinématographie à travers de nouveaux thèmes et la représentation des valeurs qu'incarne la Nouvelle-Espagne. En ce sens, le cinéma va reprendre à travers ce concept une tâche propre de reconstruction (principalement au niveau des contenus) et de diffusion (en relation avec les caractéristiques propres du média), et il se situe alors dans la même dynamique de prolongation du combat par d'autres moyens :

Le Cinéma de l'Espagne, comme l'élan de l'Espagne, comme le Théâtre de l'Espagne et le Livre espagnol, doivent répondre à la vibration du clairon, à l'émotion des drapeaux déployés et au martial roulement des tambours ; il doit, enfin, répondre à l'ardeur et au rythme de notre présent, qui est une heure d'Art et de prodige de verticalité.⁷

Si l'on considère l'hispanité comme un élément central dans la mise en place des fondements de la cinématographie nationale, il faut d'abord établir que ce concept n'est pas élaboré à l'origine en direction du cinéma, et qu'il n'est pas une création exclusive du régime

⁶ Cité dans Nancy Berthier, *le Franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse-Le Mirail Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 11.

⁷ *Radiocinema*, n°46, février 1940. Dans la traduction de cette citation et des autres sources en espagnol, nous nous sommes efforcée de reproduire le mieux possible la rhétorique particulière de l'époque (quitte, parfois, à commettre des erreurs permettant de mettre en évidence les hyperboles, répétitions, etc.)



A mi la legión de Juan de Orduña (1942). Coll. Bibliothèque de la cinémathèque de Catalogne, DR.

franquiste. Le nouveau régime va développer cette notion en reprenant à son compte une tradition antérieure.

Mais l'hispanité n'apparaît pas tout de suite dans le discours franquiste. Pendant la guerre civile, et tout suite après la victoire putschiste, le discours franquiste thématise la relation entre l'Espagne et le reste du monde, l'Europe en particulier, sur la base de l'opposition « civilisation/barbarie ». Bien entendu, « civilisation » et « culture » sont considérées en un sens éminemment catholique. Dans la conception du monde de Franco, il s'agit de « convaincre de l'existence hors frontières d'un espace idéologique qu'il appartient de conserver et de défendre »⁸ un espace d'expansion virtuelle incluant l'Europe comme les pays hispano-américains.

C'est surtout à partir du début de la Seconde Guerre mondiale que le thème d'une Espagne venant au secours de l'Europe et du monde entier s'étiole : au vaste espace dessiné auparavant se substitue alors un espace plus restreint limité aux pays de l'Amérique hispanique. C'est à ce moment-là qu'apparaît avec force le discours de l'hispanité.

Dans cette phase de son discours idéologique, le franquisme se sert d'une catégorie déjà largement développée auparavant pour continuer à promouvoir une Espagne porteuse de valeurs universelles et chargée d'une mission suprême. Ce fait nous impose de revenir sur l'historique de cette notion et d'explicitier ses diverses formulations jusqu'à la période qui nous concerne.

La notion d'hispanité avant la guerre civile

Développée à la fin du XIX^e siècle, au moment où l'Espagne cesse d'être une puissance coloniale – Cuba et les Philippines acquièrent leur indépendance en 1898 –, ce terme à pour fonction, comme le dit Marie-Aline Barrachina, « d'apaiser la conscience d'échec en déplaçant le lien de l'Espagne avec ses anciennes colonies du pouvoir matériel vers la puissance spirituelle »⁹. Le concept fut formulé par les intellectuels de l'époque, notamment les écrivains regroupés sous le nom de « Génération 98 » : Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, et par des membres du courant « régénérationniste » tel que Angel Ganivet. La conception de ce que devait être l'hispanité variait selon les auteurs et les idées politiques, mais elle faisait toujours référence au rapport des différents pays hispanophones avec

⁸ Cité par Marie-Aline Barrachina, « Thèmes et mythes dans le discours de Franco », dans *Recherches sur les ressorts de la propagande franquiste (1936-1945) : discours, mises en scène, supports culturels*, Lille, Atelier national de reproduction de thèses, 1995, pp. 138-159.

⁹ Marie-Aline Barrachina, *op. cit.*, p.426.

l'Espagne. Pour les libéraux progressistes, il s'agissait d'un rapport d'égalité, tandis que la droite conservatrice soulignait le rôle primordial de l'Espagne comme « mère patrie », modèle auquel se mesurer puisque étant à l'origine de leur existence. Cette dernière acception de l'hispanité supposait l'existence d'une spécificité de l'Espagne, fondée sur la spiritualité¹⁰.

Ces deux positions dans le rapport à l'Amérique ont leur origine dans deux optiques de l'idée de « nation ». D'un côté une tendance ayant des prétentions de scientificité, s'appuyant sur l'observation expérimentale et développant une théorie naturaliste et biologique de la nation ; de l'autre, une tendance plus esthétisante avec des caractères fortement rhétoriques se basant sur des conceptions spiritualistes de la nation.

Dans les années vingt et trente, les écrits sur l'hispanité se multiplient et les thèses conservatrices prennent force. Des auteurs comme Ramiro de Maeztu et Luis Gómez Mesa commencent à développer dans leurs écrits le lien indissociable qu'entretiennent hispanité et religiosité. En effet, le substrat commun à tous les peuples passera d'un être purement spirituel à un devenir chrétien.

C'est justement cette perception d'un espace idéologique commun tissé à travers le christianisme, et qui octroie à l'Espagne un rôle primordial, qui va intéresser le franquisme, soucieux de reconstruire un Empire spirituel fondé sur les traces du passé.

De tous les écrits produits à partir de cette époque ayant comme base la question de l'hispanité, celui qui va influencer le plus la pensée franquiste sera *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu. Publié en 1934, l'ouvrage regroupe toute une série d'articles parus à partir de 1931 dans la revue *Acción española*, que Maeztu dirigeait¹¹. Comme on l'a déjà signalé, un des éléments primordiaux que le franquisme reprendra à cette conception conservatrice de l'hispanité repose sur la relation métonymique mise en place entre celle-ci et le catholicisme. Ainsi :

Si le concept de Chrétienté comprend et caractérise à la fois tous les peuples chrétiens, pourquoi un concept tel que celui d'Hispanité ne pourrait-il pas s'y associer afin de comprendre et de caractériser également la totalité des peuples hispaniques ?¹²

¹⁰ Voir Nuria Tabanera García, *El horizonte americano en el imaginario español, 1898-1930*, http://www.tau.ac.il/eial/VIII_2/garcia.htm.

¹¹ La revue *Acción española* était d'orientation catholique et monarchique. Son premier numéro date de décembre 1931, et son dernier de juin 1936. Maeztu avait d'abord proposé comme titre de la revue « Hispanidad », et bien qu'il ait échoué à faire valoir cette proposition, c'est dans ce périodique que paraîtront un grand nombre d'études portant sur l'hispanité.

¹² Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, Ediciones « Fax », 1952 [1934], p. 27.

Le rôle que doit jouer l'Espagne dans cette totalité consiste à garantir « l'unité morale entre les peuples qui constituent l'Hispanité. »¹³ Ici l'idée d'hispanité apparaît intimement liée à des qualités morales plutôt que politiques, attributs dont l'Espagne peut éminemment se prévaloir si on la conçoit comme un empire. Pour l'auteur, la nature de cet Empire est avant tout spirituelle dans la mesure où la Providence divine lui a confié une mission particulière :

La valeur historique de l'Espagne consiste en la défense d'un esprit universel contre l'esprit sectaire [...]. Cela signifie que notre destin dans l'avenir est le même que celui du passé : attirer les différentes races sur nos territoires et les mouler dans le creuset de notre esprit universaliste.¹⁴

Cette conception de l'universalité (« esprit universel ») apparaît également dans l'idéologie phalangiste. Ainsi José Antonio Primo de Rivera l'expose-t-il dans les points initiaux de la Phalange, en 1933 :

Une nation n'est ni une langue, ni une race, ni un territoire. C'est une unité de destin dans l'universel. Cette unité de destin s'est appelée et s'appelle Espagne.¹⁵

La Phalange suit donc cette vision spiritualiste de la nation en la définissant comme une « unité de destin », formulation qui permet de ne pas se limiter aux frontières géographiques de l'Espagne (elle n'est plus, dans cet ordre-là, « l'empire où le soleil ne se couche jamais ») et invite à considérer la totalité des peuples hispanophones comme étant partie d'un tout (une « unité »). Reliée par quelque chose qui dépasse le concrétisme politique, cette idée de nation permet l'adhésion à un « projet commun » qui dépasse les frontières (« universel »).

La reprise de l'hispanité par le franquisme

On a vu qu'un des piliers de l'idée d'hispanité telle que le franquisme va la reprendre à son compte, repose sur la religion. Mais il en est un autre tout aussi important dans tous les discours postérieurs à la victoire « nationale », fondé sur la question de l'Histoire. Manuel García Morente, un des intellectuels les plus influents du premier franquisme, développait déjà en 1938 ce lien entre hispanité et histoire de l'Espagne¹⁶. En traçant sa propre vision

¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵ « Falange Española. Puntos iniciales », dans *F.E.*, n°1, décembre, 1933.

¹⁶ Manuel García Morente, *Idea de la Hispanidad*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1938.

de l'histoire, il relève un trait propre au caractère espagnol présent dans toutes les époques, « l'acceptation stoïque du destin historique ». En même temps qu'elle est fidèle à son destin l'Espagne a été aussi fidèle à son « être spirituel », une entité qui se veut paradoxalement anhistorique parce qu'immuable. C'est justement l'hispanité qui marquera cette essence spirituelle et qui sera en même temps agent et sujet de l'histoire. Morente développe alors l'idée d'ascétisme historique en faisant référence à un lent processus d'épuration d'un être collectif visible dans l'histoire de l'Espagne, opération liée à la spiritualité et porteuse par conséquent d'un caractère fortement ascétique.

Sa vision de l'histoire espagnole – et celle aussi de l'historiographie franquiste – est formée par quelques grands moments où le pays a été « le centre et l'axe de tous les événements mondiaux » et où il a accompli avec succès la mission suprême confiée par Dieu de protéger et de répandre la foi chrétienne.

La constitution d'époques mythiques est un élément clé du franquisme dans sa première période. Ces moments historiques visent à montrer une image impériale en même temps que religieuse. Ainsi Morente écrit en 1943 :

Tel est donc le sens de l'histoire d'Espagne. L'idée religieuse constitue le fil au long duquel les faits historiques espagnols dessinent dans le temps une trajectoire continue et intelligible. [...] Dans sa première période se forge la substance de l'hispanité ; elle a lieu précisément par l'union des éléments naturels préexistants – ceux qui ont été donnés par Rome et ceux légués par la population indigène – dans le creuset pur de la foi chrétienne. Dans la seconde période, la substance de l'hispanité se constitue, s'affirme, se consolide et se révèle à elle-même pendant la lutte multiséculaire contre l'infidèle ; l'Espagne, comme nation, se reconnaît inhérente à l'idée d'unité catholique. Pendant la troisième période, d'une expansion universelle splendide, l'Espagne aspire à organiser dans le monde la chrétienté, l'humanité chrétienne, et à rétablir sur terre le règne – non pas de sa propre race espagnole – mais du Christ Sauveur. Finalement, dans la quatrième période, l'Espagne se retire de la scène politique européenne ; précisément à cause du désir de ne pas contaminer la pureté de sa spiritualité religieuse avec [...] la pensée nommée « libre ». L'Espagne recule pour sauver et conserver indemne son essence et l'essence de sa foi. L'Espagne recule parce qu'elle n'a rien à faire dans un monde qui refuse toute réalité surnaturelle, ou vit comme s'il l'avait rejetée.¹⁷

Dans ces deux ouvrages de Morente, on peut observer comment cet « ascétisme historique » recouvre une vision de l'Histoire déterministe, héritière des histoires nationalistes

¹⁷ Manuel García Morente, *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad de Madrid, 1943.

du XIX^e siècle : constitution d'étapes mythiques, éléments nationaux différenciateurs (ici la foi chrétienne)... En outre, l'analyse permet d'observer comment ces « étapes clés » de l'histoire espagnole sont justement celles où l'idée d'unité et de communion avec les éléments étrangers est centrale. En effet, c'est dans ces moments de « symbiose » apportés par le substrat religieux, que le pays a brillé avec le plus de force. Par contre, les moments de décadence sont signalés comme ayant leur cause dans des faits étrangers. Cette quatrième période que Morente signale – celle de la décadence libérale – n'est en tout cas pas envisagée comme étant un moment de décadence pour l'Espagne (puisqu'elle garde intacte son essence), mais pour le reste de l'Europe. L'isolement de la nation se trouve ainsi justifié non pas par des raisons politiques ou économiques mais spirituelles, et en tout cas pas comme une imposition circonstancielle mais comme un choix délibéré. Cela peut être mis en parallèle avec la situation autarcique que vivait le pays, et la justification de celle-ci par des arguments qui trouvaient leur origine dans l'histoire et dans le propre caractère espagnol.

Pour le régime franquiste, l'histoire est un des moyens le plus importants dont dispose l'Espagne pour retrouver l'identité impériale et spirituelle bafouée par les Républicains. Mais ce recours à une histoire reconstruite ne sert pas seulement à retrouver des mythes sur lesquels l'hispanité va s'appuyer, il est aussi une façon de justifier et de légitimer la victoire « nationale » vis-à-vis d'une population divisée. Avec sa vision particulière de l'histoire espagnole, le franquisme trace une ligne évolutive en s'identifiant à son passé catholique et impérial, et en plaçant la figure du *caudillo* au sommet de cette tradition glorieuse. La guerre civile ne naît pas alors dans l'illégitimité (du coup d'Etat), il s'agit au contraire d'une guerre de libération, où Franco et les siens ont entrepris la mission de récupérer les traits caractéristiques de la vraie Espagne et de restituer au présent ce qui avait été accompli dans le passé. Franco apparaît alors aux côtés de figures telles que les Rois Catholiques, Charles Quint ou Philippe II.

C'est donc dans un but de légitimation que la dictature se réapproprie le concept d'hispanité : en utilisant un terme caractérisé par sa spiritualité intemporelle, le franquisme situe son entreprise (et la guerre) hors d'un contexte concret et le place dans l'ordre du « destin universel » auquel le pays est voué. En même temps, l'utilisation d'un concept qui se veut idéologique et non politique permet de cacher les véritables raisons de la guerre civile.

Avant et après la Guerre Civile

Toutefois, l'utilisation de l'hispanité diffère selon qu'on se situe avant ou après la guerre civile. À la fin du XIX^e siècle, la notion s'inscrivait dans un courant de pensée traitant du « problème de l'Espagne » tel qu'il était défini à l'époque. Il était presque exclusivement le fait d'intellectuels et intéressait à peine le milieu politique. Le contexte était également très différent : un climat de profond pessimisme animait tous les écrits, les termes revenant avec le plus d'insistance étant ceux de « perte », de « crise » ou encore de « décadence ». L'hispanité joue alors le rôle de mythe compensatoire, en même temps qu'il se présente comme étant le moyen le plus efficace de récupérer la grandeur d'antan. Maeztu, par exemple, soulignait la décadence morale et l'influence étrangère (l'esprit illustré des lumières) comme étant la cause de la perte de l'empire et de la mise à mal de l'hispanité. La plupart des écrits conservateurs allaient dans le même sens.

Au contraire, le climat d'exaltation nationale propre au franquisme à la fin de la guerre civile interdit de penser l'hispanité d'un point de vue pessimiste. Elle apparaît alors comme un présent victorieux, un beau lendemain, en même temps qu'un passé historique glorieux que le franquisme se vante d'avoir récupéré. L'hispanité permet aussi tous les excès nationalistes concernant la supériorité spirituelle et raciale de l'Espagne. Enfin, elle sert à rassembler tous les Espagnols dans un projet commun et universel, en prétendant leur faire oublier les misères de la vie de l'après-guerre. C'est donc dans un but politique – la justification et la mise en place du nouveau régime – que le concept réapparaît, même s'il le fait sous une forme « idéologique » (et cela justement pour mieux exercer une « propagande non explicite »).

Ainsi c'est une vision plus large de l'hispanité que l'on retrouve dans le premier franquisme, avec le développement d'une nouvelle constellation de mythes associés. Le caractère hispanique est alors défini non seulement en termes catholiques mais encore fortement martiaux (antérieurement, l'image du chevalier était présente, mais c'est surtout avec le franquisme que prend force le culte voué à la mort, à la violence et au sacrifice). En outre ce concept sera surtout à usage interne, même si les écrits parlent d'universalité et d'expansion spirituelle. Il s'agit moins d'une véritable interaction et d'une véritable politique étrangère que d'une notion qui sert à construire un imaginaire nationale capable d'unifier et de faire adhérer la population espagnole.

C'est sur ce point qu'on retrouve le cinéma auquel le régime accorde une place privilégiée avec ce paradoxe qui traverse les discours le concernant : si la plupart des écrits conçoivent ce médium comme étant le plus indiqué pour montrer au monde la Nouvelle Espagne, en réalité peu de films espagnols étaient projetés à l'étranger.

1895 /
n° 54
février
2008

95

Quelle mission pour le cinéma ?

Pour résumer ce qui a été exposé précédemment, on peut dire que, pendant le premier franquisme, les éléments principaux de la formulation de l'hispanité sont les suivants : la religiosité comme trait fondamentalement hispanique ; la conception du peuple élu dans la mission de sauvegarder la foi catholique, en même temps que de la répandre à travers le monde ; la vision de l'Espagne, due principalement à ces deux facteurs, comme un empire (dans un premier temps territorial et spirituel, puis seulement spirituel) ; une vision particulière de l'histoire de l'Espagne qui place le pays à l'avant-garde des moments les plus importants de l'histoire de l'humanité. Culte et mise en parallèle du régime avec des moments telles que la Contre-réforme, la Reconquête ou la découverte du nouveau monde ; la valorisation, à travers la symbiose de ce caractère religieux et de cette réinterprétation de l'histoire, de certains traits et éléments propres au peuple espagnol : la race, le courage, le sacrifice au nom du salut propre et collectif, la transcendance, le culte de la violence et de la mort comme force régénératrice, le sens martial et austère de la vie, la noblesse, la famille comme premier noyau où se tissent toutes les valeurs nationales... Si l'on repart de notre affirmation liminaire selon laquelle tous les discours vont prolonger l'idée du combat en se basant sur une nouvelle entreprise de « reconstitution » de la Nouvelle Espagne, le tout dans le double but de légitimer le nouvel ordre en même temps que de rassembler la population dans un projet commun, la question sera maintenant celle-ci : le cinéma participe-t-il à cette « mission » ? Si oui, de quelle façon ? La notion d'hispanité va permettre au cinéma de trouver sa place (sa mission) dans le discours franquiste en même temps qu'elle va fournir à la cinématographie des éléments et des thèmes pour la construction d'un cinéma « authentiquement espagnol »¹⁸.

18 Pour montrer comment on envisage le phénomène cinématographique à l'époque, nous avons, au stade actuel de notre recherche, privilégié le dépouillement d'écrits et de revues spécialisés en cinéma. Il s'ensuit que ces sources ont un contenu principalement théorique où le cinéma est envisagé sous un angle « idéal ». Il va de soi que par la suite nous élargirons notre champ d'investigation. Les deux revues principales consacrées au cinéma étaient *Radiocinema* et *Primer Plano*. La première avait débuté en Galicie avant la fin de la guerre civile (son premier numéro paraît en 1938) et en avril de 1940 elle déménage à Madrid. Pendant cette première période, son directeur est Joaquín Romero Marchent. Dans les pages du premier numéro, son orientation se veut « populaire » ; plus tard la revue dira d'elle-même qu'elle était une « revue de cinéma sans cinéma ». Elle poursuit sa publication jusqu'en 1963. La seconde, *Primer Plano* est considérée comme la revue officielle du régime franquiste car son directeur, Manuel Augusto García Viñolas, était aussi le Directeur du Département de Cinématographie. La revue apparaît en 1940 et dans ses premiers cinq numéros est publié le « Manifeste à la Cinématographie espagnole ». Elle cesse de paraître en 1963. (Sur la première période de *Primer Plano*, voir Joan Minguet Batllori, « La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo : Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano », dans *Actas del VI Congreso de la AEHC, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, 1998, pp. 187-201.



Image appartenant à la séquence du défilé de la victoire de Raza de José Luis Sáenz de Heredia (1942). Le personnage interprété par Alfredo Mayo (à cheval) a été analysé comme étant l'alter ego de Franco. Coll. Bibliothèque de la cinémathèque de Catalogne, DR.

La vision de l'Espagne chargée d'une mission suprême se transférera de manière naturelle au cinéma qui devra épauler l'État dans une telle entreprise. C'est ainsi que Ernesto Giménez Caballero, idéologue influent de l'époque, envisage la fonction du cinéma :

Pays catholique, essentiellement romain, de génie universel, peut-être lui est-il réservé la tâche d'un cinéma d'œcuménisme moral. Un cinéma qui surmonte celui de type individualiste, capitaliste et occidental, et en même temps, qui dépasse aussi le cinéma soviétique, de masses absolues, de subversion sociale. Peut-être est-ce la mission d'une Italie fasciste dans le cadre du cinéma. Mais si l'Italie ne la réalise pas, en dépit de ses efforts nobles et louables, Dieu veuille qu'elle soit la gloire d'un futur cinéma espagnol, créé avec le génie de l'Espagne, c'est-à-dire avec un génie universel et catholique.¹⁹

Dans ces premières années, la construction d'un empire idéologique se fonde sur la croyance que la guerre civile a été exemplaire et la conviction que l'Espagne a livré la première grande bataille qui sauvera le monde de la décadence et, surtout, du danger du communisme et de la pensée libérale. Pour que cela s'accomplisse – c'est-à-dire pour que le pays arrive à faire honneur à son caractère véritablement hispanique – la Nouvelle-Espagne doit montrer au monde ce caractère exemplaire du geste national en même temps que des valeurs espagnoles.

Le cinéma, vu son caractère universel, capable de dépasser toutes les frontières mieux que n'importe quel autre média, sera donc perçu comme le meilleur moyen de mener à bien cette expansion idéologique à laquelle le franquisme aspire :

Le Cinéma étant l'élément le plus approprié pour apporter au Monde notre lumière, notre bleu²⁰, notre voix, notre exemple, notre expérience, nos victoires, faisons du Cinéma une authentique et véritable arme nationale.²¹

Dès la fin de la guerre civile, et principalement entre 1939 et 1940, la presse spécialisée proclame la nouvelle mission accordée au cinéma : la conquête des écrans du monde entier et, par là la prolongation, grâce au cinéma, de la guerre commencée sur le territoire espagnol.

¹⁹ Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, (cité dans *Primer Plano*, n°4, novembre 1940 puis dans José Enrique Monterde, « El cine de la autarquía, 1939-1959 », dans *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 213).

²⁰ Le bleu était la couleur associée aux phalangistes (postérieurement, en 1941, une unité nommée *Division Bleue* luttera avec les Allemands pendant la Deuxième Guerre mondiale, sur le front soviétique).

²¹ *Radiocinema*, n°44, janvier 1940.

Le cinéma se doit donc de prolonger le caractère proprement hispanique d'expansion et de moralité, et ceci en raison autant des caractéristiques implicites au média que des contenus que celui-ci peut véhiculer. On se demandait alors :

Quel visage doit offrir au monde notre production cinématographique après la Sainte Croisade que l'Espagne a brodée dans l'histoire de l'Univers et qui a constitué la première grande victoire dans la bataille du monde envers un nouvel ordre et une justice exacte ?

[...] Notre rythme d'empire, notre style vertical, notre martialité de mouvements, notre religion, nos doctrines d'unité, notre prééminence de peuple régénéré réclament une place dans l'histoire et dans le monde que personne ne peut nous marchander.

[...] Et c'est à ce sens d'une vie nouvelle, d'un rythme nouveau, d'une nouvelle martialité ambitieuse, de contenus en relation avec leur contenant que doit répondre notre cinéma [...] Il doit ouvrir un chapitre sur les larges chemins des mers latines et des écumeux sentiers du Golfe de Gascogne, qui nous parlent de poètes et de mystiques, de navigateurs et de capitaines derrière le signe de la Croix.

Honneur à la Nouvelle Espagne et à son invincible Caudillo dans la cinématographie nationale, qui est le visage qui doit montrer au monde l'âme de notre peuple.²²

Dans un registre plus général, se profile un double objectif de reconstruction et d'expansion qui montre bien cette dichotomie intérieur/extérieur, tout en évacuant le conflit interne. Ce qui se situe à l'intérieur se veut positif (la reconstruction d'un pays glorieux), de sorte que l'ennemi provient forcément de l'extérieur (libéralisme, communisme). Néanmoins, n'oublions pas qu'à cette époque l'Espagne vit sa période d'autarcie la plus intense et que ses discours sur l'ennemi extérieur ou la conquête spirituelle ne sont que des moyens de détourner l'attention vers un élément de « distraction ». Dans les discours cinématographiques la dichotomie intérieur/extérieur est également présente, de même que les valeurs positives ou négatives associées. En ce qui concerne l'intérieur, les écrits prônent le travail de reconstruction (à travers l'action de l'État, mais aussi de l'entreprise privée et des artistes, techniciens, etc.). À l'espace extérieur est associé le travail de diffusion, mais aussi la provenance d'idées et de clichés déformés de la véritable essence espagnole. C'est ainsi que le phénomène de *l'espagnolade* sera perçu.

²² *Radiocinema*, n°55, août 1940.

L'espagnolade

Les films associés à l'espagnolade sont à la base des comédies musicales avec une forte connotation folklorique. Ils sont perçus de façon péjorative dans la totalité des discours car ils utilisent un cliché de l'Espagne de provenance étrangère (« films de castagnettes », « films de toreros », etc.) et ils s'associent de la sorte à la diffusion de la Légende Noire. La notion d'espagnolade sert alors de contrepoint à celle d'hispanité.

Cependant, le phénomène de l'espagnolade se révèle beaucoup plus complexe que ce que les écrits peuvent en dire : le grand nombre de productions correspondant à ces critères nous amène à nous demander quel était le degré d'acceptation par le régime d'un produit

1895 /
n° 54
février
2008

100



Détail d'un programme de cinéma du film *Serenta española* de Juan de Orduña (1947). Coll. Bibliothèque de la cinémathèque de Catalogne, DR.

si contraire, en théorie, aux vrais valeurs hispaniques. Ainsi faut-il procéder de la même façon que pour l'hispanité : analyser les discours et les productions, ainsi que d'autres notions associées (folklore, populaire, etc.).

N'oublions pas que ce qui était banni dans les textes ne l'était pas pour autant de la production. Mais même cela peut être perçu dans un contexte de rapport de forces et de censure. Dans l'optique de Bourdieu, un genre populaire – comme pouvait l'être la comédie musicale folklorique – n'est qu'une prolongation de la domination exercée par le pouvoir et les classes dominantes (et plus encore si cela était admis...). D'ailleurs, dans les discours, l'espagnolade étant perçue comme l'antithèse de l'hispanité est donc nécessaire à celle-ci dans la mesure où elle sert à instaurer une opposition de valeurs en sa faveur. Cette fonction de « repoussoir » explique pourquoi elle est à la fois bannie et « permise » : dans l'argumentaire idéologique chacune présuppose l'autre.

1895 /
n° 54
février
2008

La Langue, la Race

Au sein du vaste espace extérieur commence très vite à se délimiter un espace plus restreint et plus « concret », que le cinéma peut s'approprier plus facilement surtout grâce à la langue :

Dans le cinéma espagnol, il faut prendre en considération la Langue, laquelle est parlée dans vingt pays, comptant quelque cent millions d'habitants. Et si la langue a toujours été la compagne de l'Empire, le Cinéma espagnol naît muni de toutes ses armes, comme Athéna.

[...] La Langue, parce que c'est son empire, est en même temps sa liberté. Empire de ressortissants volontaires, égaux en souveraineté, avec les mêmes droits et devoirs, face au même code d'Hispanité, racial et linguistique. Hispanité de cent millions de citoyens libres [...] Ainsi le Cinéma espagnol a ses voies de Morale et d'Art de façon très marquée et évidente, à travers l'Éthique de la Race et l'Esthétique de l'Histoire, en vue d'une grande hispanité, unanime en vingt états, avec cent millions de spectateurs.²³

À quoi correspond cette « Éthique de la Race » et cette « Esthétique de l'histoire » ?

En effet, nombreux sont les écrits qui demandent un « cinéma racial ». Qu'est-ce qui était alors considéré comme étant la « race » espagnole, et, par conséquent, comment le cinéma

²³ *Radiocinema*, n° 49, mars 1940.

pouvait-il devenir « racial » ? Ernesto Giménez Caballero définit ainsi cette notion de « Race espagnole » :

Notre destin catholique et universel, l'intime et féconde racine de notre Empire, a toujours évité de faire du concept de Race une catégorie absolue. De là que l'Espagne soit le seul peuple avec une Fête de la Race : le 12 octobre. C'est-à-dire, une fête qui commémore le fait que l'Espagne soit le peuple capable de s'être fondu en tout un continent de races plurielles depuis le 12 octobre 1492. Plus que des ascendants, on s'est toujours plus préoccupé des femmes et des fils. Pays fécond, génital : génial. On est des *raceadores* [...], mais pas des préserveurs. [...] Avec peur de la contagion humaine. On n'est pas de ces gens qui ont peur de l'amour et des grains de beauté.

[...] La Race est un concept relatif pour nous et seulement acceptable dans sa catégorie la plus spirituelle et mystique.

Face au « racisme » nordique avec des caractères et techniques du monde « animal » ; face à la « lignée » italienne, avec des préoccupations de branches [...] j'ai proposé un nom pour désigner notre race élue : « solera » [cachet].²⁴

Ce n'est pas par hasard qu'un peu plus tard la Fête de la Race va se transformer en « Fête de l'Hispanité »²⁵. En effet, la notion de race apparaît comme une suite logique de la notion d'hispanité : la race espagnole est une sorte de « race mère », qui attire en son sein les autres races et les « accepte » telles qu'elles sont en même temps qu'elle se fonde avec elles pour créer une unité supérieure et transcendante (rappelons-nous « l'unité de destin dans l'universel »). La Race, comme la nation, repose sur la spiritualité et la chrétienté. Ainsi, peut-on lire dans un article de *Radiocinema* :

Dans la vie et dans l'art, le génie espagnol possède la vertu d'assimiler ce qui vient d'autrui pour le faire sien, le hausser de ton et de niveau en le comblant d'esprit et de force. Tout le fait sien ; mais non pour l'utiliser ni pour se vanter, mais pour l'exalter et le sublimer sous les espèces de l'éternité. Ainsi le théâtre, le drame religieux, la poésie épique, le roman, la peinture, les arts plastiques et même l'artisanat. [...] Ce qu'il faut pour le Cinéma [...] c'est le considérer comme un des instruments le plus précieux de notre grandeur impériale.²⁶

²⁴ Ernesto Giménez Caballero, *Los secretos de la Falange*, Barcelona, Yunque, 1939.

²⁵ Décret du 10 janvier de 1958, publié dans le BOE (Bulletin Officiel de l'État) du 8 février de 1958.

²⁶ *Radiocinema*, n°56, septembre 1940.



Couverture de Radiocinema n° 78 juillet 1942, montrant des images du film *Raza*, de J.L. Sáenz de Heredia (1942). Coll. part., DR.

Le cinéma racial serait, en ce sens, celui qui perpétuerait les idéaux de la race, idéaux partagés en même temps avec l'idée d'hispanité. Il s'agirait donc d'un cinéma impérial et « missionnaire », capable d'arriver sur tous les écrans du monde. Et il sera racial non seulement dans sa façon d'agir, mais dans celle de montrer, dans ses contenus. Les contenus raciaux seront montrés en grande partie grâce à cette « esthétique de l'Histoire ».

C'est une fois de plus par le biais de la catholicité que la race espagnole se démarque des autres et c'est à travers elle que l'Espagne trouve sa mission. Dans cette perspective évangélicatrice, le cinéma joue un rôle primordial. Giménez Caballero, dans son ouvrage *Cine y política* situe le cinéma comme le moyen le plus puissant de propagande, en précisant que :

Ce n'est pas le Cinéma qui doit créer le salut spirituel de l'Europe. C'est l'esprit religieux de l'Europe – une fois réveillé et re-né – qui doit chercher, dans le Cinéma, son arme la plus puissante de Propagande.

Et il continue en faisant un parallèle entre le cinéma et les vitraux médiévaux :

Si, au Moyen Age, les rayons de soleil formaient un projecteur naturel en traversant les vitres colorées de scènes sacrées, et les projetaient pour tous sur le dur écran des nefs et des voûtes, pourquoi le cinéma ne doit-il pas revenir à filtrer par les rayons éthérés – au lieu des égoïsmes individualistes ou des monstruosité collectives – la face divine de l'Éternelle ?

Le jour où ce cinéma catholique adviendra, ce cinéma sera celui de l'Espagne, bras droit de Rome dans le monde. Ce jour-là il y aura dans l'univers un sublime Cinéma espagnol.²⁷

L'Esthétique de l'Histoire

Dans toute cette première époque, il existe une unanimité par rapport à la situation du cinéma national : il est encore embryonnaire, en phase de reconstruction (comme,

²⁷ Ernesto Giménez Caballero, *Cine y política*, Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1945, p. 210.

d'ailleurs, le reste des sphères sociales). Pour qu'il devienne un cinéma « authentiquement espagnol » il faut travailler autant dans la sphère privée (appel à la création d'une véritable industrie de cinéma), que dans le champ du pouvoir politique (création de normes de régulation et de contrôle, etc). Mais surtout, il faut que le cinéma arrive à montrer dans ses contenus les valeurs grâce auxquelles le pays a commencé son cheminement vers une nouvelle époque de grandeur. Ces valeurs vont être assimilées à celles de l'hispanité à travers différents axes. C'est avec les films historiques et leur culte des valeurs impériales, avec les films religieux, fondés sur une rhétorique spirituelle rédemptrice, que cette idéologie de l'hispanité se manifesterà de manière univoque et sans détour.

On a vu comment l'hispanité était liée de manière intrinsèque à l'histoire et que c'est à partir d'une réinterprétation de celle-ci que le franquisme va essayer de légitimer son pouvoir. Il est donc naturel que, parmi les films de fiction, les films historiques occupent la première place dans la revendication des sujets à traiter :

La hauteur et la responsabilité du cinéma historique sont si élevées qu'il ne peut se comparer à aucun autre genre [...] L'importance du genre historique sur le grand écran atteint la formation même de l'esprit national [...] Aucun moment comme celui-ci – où l'exaltation des essences nationales est le devoir primordial et incontournable de tout Espagnol – où producteurs et réalisateurs ressentent comme un impératif l'obligation de montrer, au dedans et au dehors de nos frontières, quelle a été la trajectoire magnifiquement glorieuse de l'Espagne à travers les siècles...²⁸

D'un côté l'histoire sert d'exemple pour marquer les lignes d'un caractère national et, de l'autre, elle fournit des thèmes et des figures pour la construction d'arguments cinématographiques. Le message est clair : le cinéma doit suivre le rythme guerrier qui a marqué cette époque et épauler l'État dans son entreprise. En ce qui concerne le caractère national, un recours à l'histoire nous montrerait la bravoure, l'héroïsme, le sens du sacrifice et de la hiérarchie du peuple espagnol dans tous les moments clefs.

Suivant la vision particulière de l'Espagne, les écrits vont évoquer les énormes possibilités du cinéma espagnol, lequel possède en grand nombre des gestes, des moments et des personnages passés qui aident à comprendre le moment présent. En règle générale, cela suppose la valorisation de certaines périodes et la mise à l'écart d'autres : les moments glorieux sont, par exemple, la Reconquête, le royaume des Rois Catholiques, la guerre civile,

²⁸ *Radiocinema*, n°95, août 1942.

la découverte de l'Amérique, la guerre d'Indépendance contre la France ; par contre, on ne trouve presque aucune allusion au XVII^e siècle (décadence impériale) ou au XVIII^e siècle (Lumières).

Ainsi, en prenant seulement un exemple parmi tant d'autres, on peut lire de quelle façon ces « grands moments » étaient envisagés et quel était ce rôle civilisateur accordé à l'Espagne :

Et elle [l'Espagne] a aussi besoin, et surtout, de films qui donnent à connaître aux Espagnols et aux étrangers son histoire, sa vie combative et civilisatrice à travers les siècles et dans l'extension du globe terrestre ; vie aussi intense, aussi émouvante, aussi intéressante, aussi exemplaire, avec des faits aussi mémorables que la colonisation romaine, où l'Espagne doit tellement à Rome, où Rome doit autant à l'Espagne ; que la domination des Goths où le peuple barbare se civilise au contact de la race hispanique et où brillent ces Conciles de Tolède, orgueil de l'Église Catholique [...]. Tous ces grands faits de l'histoire de l'Espagne doivent être montrés au Cinéma de façon agréable, instructive et convenable, traités par des historiens-poètes, avec de beaux récits [...] et toujours en soulignant l'aspect religieux et la très grande et bienfaisante influence que le Christianisme a eu dans notre vie, en mettant en évidence comment la Providence guide notre Patrie afin qu'elle accomplisse ses hauts destins et comment elle guide l'Humanité dans sa pénible marche sur Terre, qui nous oblige à élever la vue et la pensée vers les cieux.

Cette citation nous renvoie à celle de Morente sur la constitution d'époques clefs et à l'idée de la nation espagnole comme entité absolue (qui existait même avant l'époque romaine), avec une capacité de rassemblement conférée par sa mission évangélicatrice.

C'est finalement parce que l'histoire et la religion se rejoignent toujours qu'on peut parler d'une spécificité hispanique, fondatrice de l'hispanité :

Le cinéma espagnol peut avoir un destin propre qui se remarque dans le monde de façon catégorique. C'est-à-dire, il y aura dans le monde un « cinéma espagnol » de force surprenante quand on réussira à lui donner un « fond théologique » qui est inhérent à « l'être » espagnol.²⁹

De l'analyse des discours à l'étude des films

On a pu observer, à travers cette brève analyse de la notion d'hispanité, la complexité d'un phénomène qui a souvent été ignoré dans les études sur le cinéma espagnol. Le recours à

²⁹ *Primer Plano*, n° 147, septembre 1943.

des modèles « immuables » dans l'abord des cinématographies nationales conduit en effet à une vision restreinte qui se borne à reconduire des clichés alors même qu'on voulait en faire des objets d'analyse. Pour échapper à ce danger, l'analyse des discours ainsi que la mise en contexte de certaines notions s'imposent pour envisager autrement le cinéma espagnol – comme on l'a montré ici à propos du premier franquisme. En ce cas, le caractère réducteur des modèles classiques comportant la division par genres ou par auteurs s'effondre pour laisser la voie ouverte à de nouvelles recherches.

Dans une telle perspective, les études sur la propagande ou la censure ne se limitent plus aux seuls produits (films) ou aux actions concrètes, ils peuvent s'intégrer dans un champ plus vaste. Les discours autour de la notion d'hispanité et de son repoussoir, l'espagnolade, nous montrent comment un certain groupe entendait le cinéma, mais nous apprennent aussi davantage sur d'autres questions d'ordre plus général (comme, par exemple, ce qui était dans l'ordre du dicible et du montrable). Ce dernier élargissement permet de nous poser des questions qui amènent provisoirement à conclure. Si l'immontrable n'est pas ce que les textes bannissaient – l'espagnolade –, qu'est-il exactement ? Ce qui est placé au sommet du dicible (« la guerre de libération », « la glorieuse Croisade ») n'est-il pas justement ce qu'on ne montrait pas ?

En analysant la production cinématographique de cette période, peu de films se révèlent en total accord avec ce que les discours sur l'hispanité développaient. Il existe bien sûr des films mettant en scène des épisodes de la guerre civile ou d'autres conflits : *¡Harka !* (Carlos Arévalo, 1941), *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942), *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *El Crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940), *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941). Mais, comme Román Gubern le souligne, la plupart de ces films utilisent plutôt les modèles du cinéma commercial (principalement de la comédie sentimentale et du mélodrame)³⁰ : la guerre occupe une place secondaire, aidant le développement de la trame principale qui est souvent d'ordre sentimental. Cela ne réduit pas le caractère propagandiste de cette production – bien au contraire –, mais met en évidence l'écart qui se trouve entre les discours et les pratiques. La place accordée à un événement ou à une notion précis n'est pas la même, et les valeurs associées ainsi que la façon de les présenter varient. Ce constat permet aussi de relever la façon dont l'idéal cinématographique construit par les textes négocie avec des modes de représentation, avec l'industrie cinématographique et avec le système mis en place par l'État. C'est ainsi que les notions mentionnées plus haut peuvent devenir capitales : le nommable, le dicible (ou dans notre cas « ce qui peut s'écrire »), le représentable, et par-dessus celles-ci la catégorie du « pensable » nous serviront alors à analyser les

³⁰ Román Gubern, « La fundación del cine franquista », *Aspectos didácticos de las Ciencias Sociales*, n°10, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1997, pp. 27-38.



Mariquilla Terremoto de Benito Perojo (1938), avec Estrellita Castro à droite. Coll. Bibliothèque de la cinémathèque de Catalogne, DR.

1895 /
n° 54
février
2008

107

« règles du jeu » mises en place lors des débuts du franquisme en ce qui concerne le cinéma. Néanmoins, ces écarts ne peuvent être signalés que si un centre a été défini auparavant. Ce centre se situe au croisement des trois niveaux esquissés au long de cet article : la production, les discours et la politique cinématographiques. Il s'agit donc d'un centre « théorique » construit par l'analyse, procédant des éléments communs aux trois niveaux. Le cas le plus exemplaire – et l'un des seuls – est celui du film *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), produit par un organisme officiel nommé *Consejo de la Hispanidad*. Le texte d'origine a été écrit par Franco lui-même (qui surveille de près le tournage), les revues cinématographiques en font le point de départ d'une future cinématographie nationale, le discours mis en scène par le film est également très proche de la notion d'hispanité... on peut par conséquent considérer *Raza* comme un film « modèle ».

Les films appartenant à l'espagnolade sont plus difficiles à repérer, et ceci pour plusieurs raisons : premièrement parce que les textes ne donnent que très peu d'exemples concrets, ils préfèrent utiliser l'espagnolade comme antithèse à l'hispanité. En même temps, l'espagnolade sert aussi à désigner une pratique révolue dans la Nouvelle Espagne et marquer une frontière avec l'époque républicaine. Dans un moment de refondation et de reconstruction, la notion d'espagnolade est utile mais dangereuse en même temps (car sa persistance pourrait aussi montrer les continuités que le nouvel ordre tentait de cacher). Au niveau des textes, donc, peu d'éléments concrets nous permettent de faire le lien avec la production (il y a tout de même des débats, provenant surtout de réalisateurs comme Florián Rey qui défend clairement l'espagnolade). Mais de nombreux films peuvent être analysés comme partageant des codes proches de l'espagnolade, des comédies musicales folkloriques pour la plupart : *Castañuela* (Ramón Torrado, 1945), *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), *Macarena* (Antonio Guzmán, 1944), *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943). Ces productions – plus proches de ce qu'on pourrait qualifier de « cinéma populaire » – mettent en avant la classe populaire à travers des personnages principaux heureux de chanter et de travailler dans un milieu souvent pas encore industrialisé, avec des femmes et des hommes pour la plupart analphabètes mais très honnêtes et religieux³¹.

En analysant les schémas narratifs de ces deux grandes catégories de films, on observe que les oppositions entre hispanité et espagnolade mises en place par les discours ne sont plus opératoires : l'espagnolade ne sera pas le contrepoint de l'hispanité, mais au contraire facilitera sa transmission.

³¹ Pour une analyse détaillée d'un film attaché à l'espagnolade, voir Mireille Berton et Olga Cantón, « Hispanité et espagnolade dans le cinéma du premier franquisme (1939-1945): le cas de *La patria chica* » (dans Gianni Haver (dir.), *le Cinéma au pas : les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2004, pp. 147-170.